Aesthetik.

Zweiter Band.

Aesthetik.

Von

Joseph Jungmann,
Priester der Gesellschaft Jesu, Doctor der Theologie und ord. Professor derselben
an der Universität zu Innsbruck.

Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage, in zwei Bänden.

Zweiter Band.

Die schönen Künste.

Mit vier Illustrationen.

Freiburg im Breisgau.
Herder'sche Verlagshandlung.
1886.
Zweigniederlassungen in Straßburg, München und St. Louis, Mo.
Wien I, Wollzeile 33: B. Herder, Verlag.

Mit Erlaubniß der Obern.

Buchdruckerei der Herder'schen Verlagshandlung in Freiburg.

Uebersicht des zweiten Buches.

Die schönen Künste,
ihre Aufgabe, ihre obersten Gesetze und ihre Mittel.

Siebenter Abschnitt.
Erklärungen und Sätze, welche die schönen Künste im Allgemeinen betreffen. S. 3.

Erstes Kapitel.
Was eine schöne Kunst, und welche die schönen Künste seyen. S. 3.

§. 1.

Vorläufiges. S. 3.

„Mechanische“ und „freie“ Künste. Erklärung der Ausdrücke „ästhetischer Werth“ und „ästhetischer Genuß“. S. 3.

§. 2.

Was „eine schöne Kunst“ sey. S. 5.

Das Princip, nach welchem die Wissenschaft darüber urtheilt, welche unter den Künsten als „schöne“ zu gelten haben. Uebereinstimmung desselben mit der Lehre des Aristoteles. S. 5.

§. 3.

Welche die schönen Künste seyen. S. 7.

I. Anwendung des ersten in dem Princip geforderten Merkmals. Drei verschiedene Aufgaben, deren eine jede die ihr dienenden Künste verpflichtet, darauf bedacht zu seyn, daß ihre Leistungen sich durch möglichst bedeutenden ästhetischen Werth empfehlen. Diesen drei Aufgaben entsprechend ergeben sich drei Gruppen von Künsten: die religiösen Künste, die civilen und die hedonischen. S. 8.

II. Das zweite Merkmal. Unentbehrlichkeit desselben. Es ist hinlänglich bestimmt, läßt sich übrigens noch schärfer ausdrücken. Welche Künste aus den vorher bezeichneten drei Gruppen die Mittel besitzen, unter entsprechenden Umständen Werke von hervorragender Schönheit hervorzubringen, und darum als „schöne Künste“ zu gelten haben. Die generischen Namen der sieben schönen Künste bezeichnen nicht je Eine

Fünftes Kapitel.

Sechstes Kapitel.

Zweites Kapitel.

Die religiöse Baukunst, namentlich die gothische, hat den Gedanken der Kirche, wonach das materielle Gotteshaus das symbolische Bild des unsichtbaren Tempels Gottes seyn soll, in sehr vollkommener Weise zur Ausführung gebracht. S. 181.

Die verschiedenen historischen Style der religiösen Architectur. S. 181.

§. 1.

Beweis des aufgestellten Satzes. S. 182.

Wie die Zeit des Zopfes und jene des Rococo über die gothische Baukunst dachte. Goethe's Urtheil. Der Werth der von ihm bezeichneten Vorzüge eines gothischen Münsters liegt hauptsächlich in der Bedeutung, welche sie demselben verleihen; diese Bedeutung entspricht aber genau dem Gedanken der Kirche. S. 182.

§. 2.

Eingehendere Ausführung des Beweises. S. 187.

I. Wie die gothische Baukunst es verstand, die hervorragendsten Eigenschaften des geistigen Tempels Gottes in ihren religiösen Schöpfungen zu versinnbilden. S. 187.

II. Wie die gothische Baukunst es verstand, in dem Gotteshause die vorzüglichsten Momente zum Ausdruck zu bringen, von denen in seinem Werden und Seyn der geistige Tempel Gottes getragen wird. S. 194.

§. 3.

Zur Rechtfertigung unseres Verfahrens in den vorhergehenden zwei Paragraphen. S. 199.

Das Verhältniß der gothischen zur romanischen Baukunst. Der Styl der Renaissance. S. 199.

§. 4.

Die Kreuzform der christlichen Gotteshäuser. S. 204.

Dieselbe ist wesentlich und an erster Stelle symbolisch. Die Verneinung dieses Satzes bei Schnaase. Prüfung der von ihm aufgeführten Gründe, und Widerlegung derselben. S. 204.

Drittes Kapitel.

Die profane oder civile Architectur. S. 210.

Beweis, daß auch diese den schönen Künsten beizuzählen. Die am meisten für sie geeigneten Style sind der gothische, und vielleicht der romanische. Die Rückkehr zum antiken griechischen Baustyl war eine Verirrung; der hellenische Tempel. Unabhängig von der religiösen hat sich die profane Architectur niemals entwickelt. S. 210.

Viertes Kapitel.

Einige Gedanken hinsichtlich der niederen Baukunst und des Kunsthandwerks. S. 216.

Der Begriff der Ersteren; eine Definition Kants. Elemente der Schönheit welche in ihren Werken herrschen sollen. Cicero und Lotze über die Zweckmäßigkeit als vorzügliches Element der Schönheit. Die eigentliche Trägerin des Kunsthandwerks ist die Architectur: es hebt sich und sinkt unausweichlich mit ihr. S. 216.

Neunter Abschnitt.

Die dramatische Kunst. S. 223.

Für diesen und den folgenden Abschnitt nothwendige Erkläungen: das Bild, und vier Arten desselben. S. 223.

Erstes Kapitel.

Begriff und Wesen der dramatischen Kunst. S. 225.

§. 1.

Ihre Aufgabe und ihre Mittel; Definition. S. 225.

§. 2.

Die dramatische Kunst ist nicht eine unter den besonderen Richtungen der Poesie im engeren Sinne des Wortes, sondern sie hat, neben der Poesie, als eine eigene selbständige Kunst zu gelten. S. 228.

Die dramatische Composition für sich allein ist ein unfertiges Werk: seinem Begriffe entsprechend, existirt das Drama einzig durch die Aufführung auf der Bühne. Die Kunst der dramatischen Composition bildet darum mit der Schauspielkunst zusammen eine einzige untheilbare Kunst. Eine analoge Erscheinung bei zwei anderen Künsten; das Verfahren im Alterthum. Die Gestalt der dramatischen Composition müßte eine wesentlich andere seyn, wenn diese sollte als Werk der Poesie angesehen werden können. S. 228.

§. 3.

Gegen drei Einwendungen. S. 236.

„Dramatische Compositionen bieten ästhetischen Genuß auch dem, welcher sie bloß liest." „Es gibt Compositionen, welche gar nicht für die Bühne gearbeitet sind." „Die Handlung hat keine Bedeutung ohne die Rede der Handelnden." — Ob die Schauspielkunst eine „bloß ausübende" Kunst sey. S. 236.

Zweites Kapitel.

Die drei Arten des Drama's. Ein noch nicht antiquirter Gedanke der Socratischen Weisheit. Warum wir die dramatische Kunst nur als „hedonische" behandeln. S. 248.

Die Tragödie, die Komödie, das Schauspiel. Der Mißbrauch der dramatischen Kunst, und dessen verderbliche Wirkungen. Das geistliche Schauspiel; Rücksichten, welche die dauernde Verwerthung der Dramatik für übernatürliche Zwecke unmöglich machen. S. 248.

Zehnter Abschnitt.

Die Sculptur und die Malerei. S. 254.

Erstes Kapitel.

Die Sculptur oder die plastische Kunst in ihrem Wesen. S. 254.

§. 1.

Die Sculptur ist ihrem Wesen nach pragmatisch. S. 254.

Die ontologische Analogie zwischen der dramatischen und der plastischen Kunst; das Darstellungsmittel der Letzteren. Erläuterung der erwähnten Analogie durch

§. 2.

Ob in der That „bei den Alten die körperliche Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen". S. 297.

Auch diese Frage wird von Lessing bejaht; aber der Beweis den er für seine Behauptung bringt, ist nach den Gesetzen der Logik durchaus ungenügend. Die Frage ist entschieden verneinend zu beantworten. Denn erstens hielten sich die Künste in Hellas keineswegs für verpflichtet, ihre Gestalten unbekleidet erscheinen zu lassen; Praxiteles und die Cnidische Venus. Zweitens stellte die griechische Aesthetik für die bildenden Künste ein wesentlich anderes „höchstes Gesetz" auf; Euripides, und Socrates nach Xenophon. Und eben dieses Gesetz tritt uns in den vornehmsten Schöpfungen der hellenischen Kunst entgegen; der Olympische Zeus des Phidias, seine Minerva und seine Venus. Zwei Epigramme über die Venus des Praxiteles und die Minerva des Phidias. Eine Dianastatue, nach Cicero. S. 297.

§. 3.

Ob in der That die bildenden Künste nicht Erscheinungen darstellen dürfen, „die sich nicht anders denn als transitorisch denken lassen". S. 307.

Der Satz durch welchen Lessing diese Frage verneinend beantwortet, ist ein Ergebniß aus unrichtigen Prämissen. Ueberdies tritt der Verfasser des „Laocoon" durch denselben in Widerspruch sowohl mit sich selber, als mit der Geschichte der Künste. S. 307.

§. 4.

Ob die Sculptur sich „auf die Darstellung einzelner Gestalten einschränken müsse". S. 309.

Die Vorschrift der neueren Aesthetik hinsichtlich dieses Punktes ist ein nothwendiges Ergebniß ihrer falschen Prämissen, dabei aber zugleich willkürlich einseitig. Die classische antike Sculptur hatte von derselben nicht die mindeste Ahnung. Sie findet überdies ihre entscheidende Widerlegung in den „lebenden Bildern". S. 309.

§. 5.

Das System Lessings von den bildenden Künsten nach seiner Bedeutung und in seiner letzten Entwickelung. S. 314.

Warum wir die Lehre Lessings eingehend ins Auge fassen mußten. Noch ein origineller Gedanke dieses Gelehrten über das „Historienmalen". Der letzte Ausbau des Lessing'schen Systems durch Schiller und die Aesthetik des Pantheismus. Des Ersteren Ideen von der „architectonischen Schönheit des Menschen" und der „göttlichen Gestalt"; Beleuchtung derselben. Die Götter Vischers in den Werken der Sculptur. S. 314.

Viertes Kapitel.

Die Sculptur und die Malerei als religiöse Künste. S. 322.

§. 1.

Die Stellung dieser zwei Künste der religiösen Architectur gegenüber. S. 322.

I. In Hellas galt das Werk der Sculptur nicht als das Bild des Gottes, sondern als der Gott selber; Beweise aus der heiligen Schrift, Lucian, St. Augustin, Theodoret von Cyrus, und aus verschiedenen Zügen nach A. Feuerbach. Aus diesem

Umstande erklärt sich sowohl die ganz einzig dastehende hohe Vollendung der griechischen Plastik, als die Thatsache, daß dieselbe sich unabhängig von der Architectur und durchaus selbständig entwickelt hat. S. 322.

II. Die Lehre der Kirche von der Bestimmung der religiösen Sculptur und Malerei. Unter welcher Rücksicht, außer den Thatsachen der übernatürlichen Offenbarung, auch solche die der Geschichte der Kirche angehören, ihre rechtmäßigen Vorwürfe bilden. Ihre wesentliche Bestimmung nöthigt die zwei bildenden Künste, als die eigentlichste und vorzüglichste Stätte ihrer Thätigkeit das Gotteshaus zu betrachten; anderseits müssen sie sich berufen sehen, die religiöse Architectur zu ganzer Vollendung der ihr eigenen Schöpfungen zu unterstützen. Der von Gott gesetzten Ordnung gemäß stehen sie folglich dieser Kunst gegenüber in dem Verhältnisse der Unterordnung und Abhängigkeit: und darin, daß sie dieser Ordnung sich fügen, liegt eine wesentliche Bedingung ihrer Blüte. Ein unberechtigter Vorwurf gegen die gothische Architectur. S. 326.

§. 2.

Ueber die Schönheit der Gestalten in den Werken der religiösen Plastik und Malerei. S. 331.

I. Nachweis, daß die religiöse Plastik und Malerei zu den „schönen" Künsten gehören. Worin wesentlich der „ästhetische Werth" ihrer Darstellungen bestehe. Digression über die Frage von der historischen äußeren Erscheinung des Erlösers. In welcher Weise die religiöse Malerei und Plastik bei ihren Gestalten, um den ästhetischen Werth derselben zu erhöhen, auch auf die Regelmäßigkeit des Baues und auf die Carnation bedacht seyn sollen. S. 331.

II. Die Sculptur und die Malerei als „monumentale" Künste. Drei wesentliche Rücksichten welche sie bei der Verschönerung von Werken der höheren Baukunst nothwendig bestimmen. Ob es wahr sey, daß die Kunst des Mittelalters die Leibesschönheit principiell vernachläßigt habe. S. 336.

§. 3.

Ob es ästhetisch zuläßig sey, daß die religiöse Sculptur und Malerei ihre Gestalten anders als vollständig bekleidet erscheinen lassen. S. 341.

Das bezeichnete Verfahren ist nur in sofern zuläßig, als die Erbauung dadurch in keiner Weise beeinträchtigt wird. Das Letztere ist aber sehr leicht der Fall; die Bestimmung ihrer religiösen Bilder für die Gesammtheit verpflichtet deßhalb die Künste, in dem Punkte um den es sich handelt, mit der größten Umsicht vorzugehen. Scenen für welche die philosophische Wahrheit die geziemende Bekleidung von Gestalten nicht gestattet, können als für religiöse Bildwerke geeignet nicht gelten. Das Lendentuch an den Darstellungen des Herrn am Kreuze: die religiöse Anschauung früherer Jahrhunderte, und die Tactlosigkeit der Renaissance. S. 341.

§. 4.

Die „Verweltlichung" der religiösen Plastik und Malerei, als Folge ihrer „Wiedergeburt". S. 346.

Vier Beispiele einer wenig religiösen Behandlung religiöser Vorwürfe: die Kreuzabnahme von Rubens, die Geschichte der Susanna, Murillo's Himmelfahrt Mariä, die heilige Agatha von del Piombo und Michel-Angelo. Das Ungeschick der bildenden Künste des 17. und 18. Jahrhunderts im Ausdrucke übernatürlicher Größe und religiöser Gefühle, nach Kugler, Lübke und Ambros; worin dasselbe seinen Grund hatte. Der hohe Tact des Mittelalters in diesem Punkte. S. 346.

liche Beredtsamkeit für ihre Aufgabe zu verwenden hat. Die Rücksicht auf die Letztere verpflichtet sie, darauf bedacht zu seyn, daß ihre Leistungen sich durch möglichst bedeutenden ästhetischen Werth empfehlen. S. 384.

Zweites Kapitel.

Die höhere Beredtsamkeit als civile Kunst, oder die oratorische Beredtsamkeit. S. 388.

§. 1.

Ueber den Begriff der oratorischen Beredtsamkeit. S. 388.

Die Definition des Alterthums; ein mißlungener Versuch neuerer Autoren, sie durch andere Erklärungen zu verdrängen. Der ersteren fehlt übrigens ein wesentliches Element, und darum ist sie unrichtig; Beweis. Eine richtige Definition; wie sich die lange Herrschaft der alten erklären lasse. Zweiter Beweis gegen die Wahrheit derselben. Die oratorische Beredtsamkeit, richtig aufgefaßt, erscheint als eines jener Güter, die nach St. Augustin „sich nicht mißbrauchen lassen". Eine keineswegs antike Einseitigkeit neuerer Vertreter der alten Definition. S. 388.

§. 2.

Die Mittel der oratorischen Beredtsamkeit. S. 398.

Diese sind zunächst zwei: eine das Urtheil der Zuhörer bestimmende Beweisführung, und eine Darstellung der Gründe, welche dem besonderen Zwecke der Rede günstige Gefühle in ihnen veranlaßt. Ueberdies aber muß die oratorische Beredtsamkeit um ihrer Aufgabe willen darauf bedacht seyn, ihren Leistungen möglichst bedeutenden ästhetischen Werth zu geben. Das Letztere ist bei der didactischen Beredtsamkeit nicht der Fall: darum können wir dieselbe nicht, wie Lasaulx es thut, gleich der oratorischen Beredtsamkeit als „schöne" Kunst anerkennen. S. 398.

Zwölfter Abschnitt.

Die Poesie. S. 402.

Erstes Kapitel.

Die wesentliche Aufgabe der Poesie, und die drei Arten dieser Kunst. S. 402.

Worin das unterscheidende Merkmal liege zwischen der höheren Beredtsamkeit und der Poesie. Die allgemeine wesentliche Aufgabe dieser Letzteren. Drei Definitionen, für die religiöse Poesie, die Poesie als civile Kunst, und die hedonische Poesie. S. 402.

Zweites Kapitel.

Ein allgemeines Princip, zur Characteristik der Weise, in welcher die Poesie ihrer Aufgabe zu entsprechen hat. S. 407.

Was „eine Gemüthsbewegung" oder „ein Gefühl" sey. Der Factor, von welchem dasselbe psychologisch abhängt, ist die anschauende Thätigkeit der Vernunft; wie diese, nach Thomas und Suarez, auf das Gemüth einwirke. Die diese Einwirkung begünstigenden Eigenschaften der intellectuellen Anschauung. Die Poesie

hat hiernach darauf bedacht zu seyn, daß sie die Phantasie und die sinnliche Urtheilskraft zu entsprechender möglichst lebhafter Thätigkeit veranlasse. Eine Definition der Poesie von J. J. Engel, welche der unsrigen nahekömmt, und das Gesagte bestätigt. S. 407.

Drittes Kapitel.

Die besonderen Mittel der Poesie. S. 411.

§. 1.

Elemente und Mittel welche der Poesie dazu dienen, der Phantasie und der sinnlichen Urtheilskraft für ihre Thätigkeit eine Fülle reichen Stoffes zu bieten. S. 412.

Die Aufführung der einzelnen Theile von zusammengesetzten Dingen; die Verwerthung der Causalbeziehungen und der Umstände; die Analogie und der Gegensatz. Die Concentrirung, die Vergleichung, die Steigerung, und die poetische Erweiterung. S. 412.

§. 2.

Das poetische Gemälde. S. 420.

Warum die Poesie sich der „malerischen" Darstellung zu bedienen habe; Beispiele. Eine richtige Bemerkung Lessings hinsichtlich eines Mißverständnisses, zu welchem der Name „Gemälde" leicht Anlaß gibt. Aber Lessing hat Unrecht, wenn er lehrt, „das Gebiet des Dichters" sey ausschließlich „die Zeitfolge". Aus welchem Grunde eigentliche Schilderungen der Leibesschönheit immer abgeschmackt seyen S. 420.

§. 3.

Die Nachaußensetzung der gesteigerten psychischen Thätigkeiten in der poetischen Darstellung. S. 427.

Die sprachlichen Formen, durch welche sich die erhöhte Thätigkeit der psychischen Vermögen naturgemäß sowohl kundgibt, als auf Andere überträgt, sind die Tropen und die Redefiguren. Eine Definition der Poesie von Hugo Blair. S. 427.

§. 4.

Der Wohlklang der poetischen Sprache. S. 430.

Worauf sich zunächst die Bedeutung und die Wirksamkeit dieses Moments gründe. Die zwei Elemente des Wohlklanges in der ungebundenen Rede. Die gebundene Form: der Vers, der Rhythmus, die Strophe. Drei Rücksichten, aus denen sich der Werth des Rhythmus für die Aufgabe der Poesie erklärt. Der Reim. Warum die alte classische Poesie denselben nicht zur Anwendung brachte. Sulzers abfälliges Urtheil über den Werth des Reimes, und die richtigere Ansicht Herders. S. 430.

Viertes Kapitel.

Die religiöse Poesie. S. 439.

§. 1.

Historische Bemerkungen. S. 439.

Die Bedeutung der religiösen Poesie. Zwei Arten religiöser Dichtungen. Poetische Stücke in der heiligen Schrift. Die Ansicht, die hebräische Poesie habe

Dreizehnter Abschnitt.

Die Musik. S. 484.

Erstes Kapitel.

Allgemeines. S. 484.

§. 1.

Die Musik wirkt physiologisch auf die sinnliche Urtheilskraft. S. 484.

I. Schiller, Plato, Cicero, St. Augustin, Shakespeare, als Zeugen des mächtigen Einflusses der Musik auf das Gemüth des Menschen. Derselbe erklärt sich durch die in der Ueberschrift ausgesprochene physiologische Thatsache. S. 484.

II. Beweis der physiologischen Thatsache aus mehrfachen Erscheinungen im Leben der Vögel, — aus den Wirkungen der Musik bei vielen Thierarten, — und aus verschiedenen anthropologischen Vorgängen. S. 487.

§. 2.

Das Wesen und der Begriff der Musik. S. 491.

Die Musik in ihrem Verhältnisse zur Poesie. Die Melodie. Der musicalische Rhythmus, ein wesentliches Element der Letzteren. Definition der Musik. Diese Kunst wirkt psychologisch-physiologisch. Zwei weitere Folgerungen. S. 491.

§. 3.

Die Harmonie. S. 493.

Der „homophone" und der „polyphone" vielstimmige Gesang. Der „technische" Rhythmus im Gegensatze zu dem „natürlichen". Der selbständige, von der Melodie unabhängige Rhythmus, und seine physiologische Wirksamkeit. S. 493.

Zweites Kapitel.

Der liturgische Gesang. S. 496.

§. 1.

Anforderungen, welche die Aesthetik an jede liturgische Musik stellen muß. S. 497.

Die liturgische Musik hat wesentlich vom Texte abhängig zu seyn, und sich diesem innig anzuschließen. Nothwendige Eigenschaften derselben, die sich hieraus ergeben. Drei weitere Folgerungen. S. 497.

§. 2.

Die Schöpfung Gregors des Großen. S. 501.

Der Gregorianische Gesang entspricht in der vollendetsten Weise allen Anforderungen der Aesthetik: Ambros, Carriere, Thibaut, Forkel, die Berliner Musikzeitung, und nochmals Ambros und Carriere. Der Gregorianische Gesang allein ist im eigentlichen Sinne der liturgische Gesang der Kirche: Benedict XIV. Die Musik Gregors des Großen ist überdies die einzige Grundlage, auf welcher die gesammte europäisch-abendländische Kunstmusik sich entwickelt hat. S. 501.

§. 3.

Der polyphone Gesang im Geiste der römischen Schule. S. 507.

Drittes Kapitel.

Die Musik als profane Kunst. S. 511.

§. 1.

Der Begriff der hedonischen Musik und seine Verkehrung. S. 511.

§. 2.

Die Oper. S. 516.

Viertes Kapitel.

Die Instrumentalmusik. S. 529.

§. 1.

Die Instrumentalmusik als Begleiterin des Gesanges. S. 529.

§. 2.

Die Instrumentalmusik ohne den Gesang. S. 532.

Verzeichniß der Illustrationen.

Zweites Buch.

Die schönen Künste,

ihre Aufgabe, ihre obersten Gesetze und ihre Mittel.

Sobald die Nationen wieder ein Firmament des Glaubens und Wissens, rund wie eine Halbkugel, über sich stehen haben, werden ihnen die Gestirne der Kunst heraufziehen, ohne daß sie fragen, warum, und wissen, wie.

Clemens Brentano.

Siebenter Abschnitt.

Erklärungen und Sätze, welche theils alle schönen Künste, theils einzelne Klassen derselben betreffen.

Erstes Kapitel.

Was eine schöne Kunst, und welche die schönen Künste seyen.

§. 1.

Vorläufiges.

„Mechanische“ und „freie“ Künste. Erklärung der Ausdrücke „ästhetischer Werth“ und „ästhetischer Genuß“.

229. Den Begriff der Kunst überhaupt waren wir bereits in der Einleitung anzugeben veranlaßt (6. S. 10 f.). Wie jedermann weiß, pflegt man zunächst zwei Arten oder Klassen von Künsten zu unterscheiden, „freie“ und „mechanische“ [1]. So allgemein aber diese Theilung ist, so verschiedenartig wird der Grund, das Princip derselben angegeben. Wir haben mehrere neuere Auffassungen verglichen; es ist uns keine begegnet, die an Klarheit und wissenschaftlicher Bestimmtheit derjenigen gleichkäme, welche Thomas von Aquin andeutet: es bleibt uns daher nichts übrig, als diese festzuhalten. Fast alle Künste (wir könnten einfach sagen, alle,) nehmen in ihrer Ausübung sowohl leibliche als geistige Kräfte des Menschen in Anspruch, keine ist ausschließliches Eigenthum der Letzteren. Aber das Verhältniß beider Arten von Kräften ist bei verschiedenen Künsten sehr verschieden. Ein Feldherr z. B. oder ein

---

[1] Artes *liberae, liberales, ingenuae, humanae, bonae*, und artes *mechanicae, serviles*. Die fünf ersten Namen bezeichneten übrigens bei den Alten nicht bloß das was man jetzt die freien Künste nennt, sondern zugleich sämmtliche Wissenschaften.

Staatsmann entwickelt sicher in der Uebung seiner Kunst ein ganz anderes Maaß geistiger Kräfte, als der Handwerker. Hierin liegt nach St. Thomas der Grund der Eintheilung, von welcher wir reden. Nimmt eine Kunst vorwiegend den Geist des Menschen in Anspruch, so ist sie eine freie Kunst; sind es hingegen vorwiegend die Kräfte des Leibes von deren Thätigkeit sie abhängt, so gehört sie zu den mechanischen Künsten 276). Ganz in derselben Weise erklärt den Unterschied dieser zwei Klassen auch Bossuet[1]. Als mechanische Künste erscheinen hiernach namentlich jene, welche den nächsten Bedürfnissen des gewöhnlichen Lebens dienen, wie die Kochkunst, die Bäckerkunst, die Sattlerkunst, jene des Schmiedes, des Drechslers, des Maurers, und ähnliche; freie Künste dagegen sind die Kunst der Erziehung, des Unterrichts, der Verwaltung, die Meßkunst, die Rechenkunst, die Heilkunst, die Baukunst, und viele andere.

Man wendet uns vielleicht ein, das gegebene Merkmal sey nicht bestimmt genug, es lasse sich nach demselben in manchen Fällen schwer entscheiden, ob eine Kunst zu den freien oder zu den mechanischen gezählt werden müsse. Wir brauchen das Letztere nicht in Abrede zu stellen. Eine mathematische Gränze läßt sich einmal hier nicht ziehen: die zwei Arten von Künsten berühren sich in zu vielen Punkten, und es geht in der That mitunter die eine unvermerkt in die andere über. Den Handwerker sehen wir durch sein Genie sich zum Range des Architecten oder des plastischen Künstlers erheben, und der Maler sinkt zum Anstreicher herab, weil es ihm an Talent fehlt, oder weil ihn das Glück nicht begünstigt.

230. Mit dieser Vorbemerkung verbinden wir eine zweite, um die Bedeutung von zwei Ausdrücken festzustellen, deren wir in dem Folgenden bedürfen.

Jene Eigenschaften oder Vorzüge deren Wesen wir im ersten Buche bestimmt haben, die Schönheit, die Erhabenheit, die Anmuth, die Wahrheit, Neuheit, Wunderbarkeit, die Lächerlichkeit, die sinnliche Angenehmheit, ist die Wissenschaft der schönen Künste, wie wiederholt gesagt wurde, darum zu behandeln genöthigt, weil eben sie es sind, welche thatsächlich in den Leistungen der schönen Künste hervorzutreten pflegen, und durch welche diese sich als kalleotechnische Leistungen characterisiren. Insofern die Erörterung über diese Eigenschaften hiernach wesentlich der „Aesthetik“ angehört, ist es vollkommen gerechtfertigt, wenn man sie unter den Einen

[1] Les arts libéraux et mécaniques sont distingués en ce que les premiers travaillent de l'esprit plutôt que de la main; et les autres, dont le succès dépend de la routine et de l'usage plutôt que de la science, travaillent plus de la main que de l'esprit. Bossuet, De la connaissance de Dieu et de soi-même, chap. 1. (Paris 1841, 1. p. 30.)

Ausdruck „ästhetische Vorzüge" zusammenfaßt; wir haben denselben im ersten Buche bereits angewendet. Durch die nämliche Rücksicht aber begründet es sich, wenn wir die Beschaffenheit welche ein Erzeugniß menschlicher Thätigkeit dadurch besitzt, daß in demselben einer oder mehrere dieser Vorzüge hervortreten, dessen „ästhetischen Werth" nennen.

Und dieser Bezeichnung wieder entsprechend, verstehen wir unter dem Ausdruck „ästhetischer Genuß" jenes Vergnügen, das ein Erzeugniß menschlicher Thätigkeit vermöge seines „ästhetischen Werthes" dem Menschen gewähren kann. Hiernach bedeutet also „kalleologischer Genuß" oder „Genuß der Schönheit" einerseits, und „ästhetischer Genuß" anderseits, keineswegs Eines und dasselbe. Hervorragende Naturerscheinungen, und manches Andere das der für uns sichtbaren Welt angehört, gewähren uns kalleologischen Genuß; ästhetischen dagegen finden wir nur in Werken die ihren Ursprung dem menschlichen Geiste verdanken, und zwar nicht bloß, wenn sie sich durch eigentliche Schönheit auszeichnen, sondern auch da wo ihre Schönheit, wie in der Komödie, der Satire, der Caricatur, vor anderen ästhetischen Vorzügen stark in den Hintergrund tritt.

§. 2.

Was „eine schöne Kunst" sey.

Das Princip, nach welchem die Wissenschaft darüber urtheilt, welche unter den Künsten als „schöne" zu gelten haben. Uebereinstimmung desselben mit der Lehre des Aristoteles.

231. Daß die schönen Künste, wie die Architectur, die Malerei, die Poesie, nicht zu den mechanischen gehören, sondern freie Künste sind, ja daß sie unter diesen eine hervorragende Stelle einnehmen, das bedarf, sey es dem gesunden Urtheil sey es der allgemeinen Auffassung gegenüber, keines Beweises:

„Es soll der Dichter mit dem König gehen,
Sie beide wohnen auf der Menschheit Höhen."

Aber welches ist das characteristische Merkmal, auf Grund dessen eine Kunst als „schöne" zu gelten hat? worin liegt das Wesen einer schönen Kunst, das heißt die besondere Rücksicht, um deren willen sie eben „schön" genannt zu werden berechtigt ist?

Niemand wird diese Rücksicht oder dieses Merkmal anderswo suchen wollen, als in einer besonderen Beschaffenheit der Werke, welche hervorzubringen die „schönen" Künste berufen sind. Sagten wir aber auf Grund dessen, jene Künste seyen schöne Künste, welche die Bestimmung hätten, schöne Werke zu liefern, so wäre das etwas vorschnell geurtheilt,

und ohne Zweifel unrichtig. Denn Angemessenheit, Ebenmaaß, Harmonie, mit Einem Worte Schönheit soll nach Plato in den Werken auch der mechanischen Künste hervortreten; und „*alle Künste*“, sagt Lucian, „sind bestrebt, schöne Werke zu liefern“ [1]. Muß ja doch schlechthin jede Kunst darauf ausgehen, daß die Werke die sie herzustellen hat, die ganze ihnen entsprechende innere Gutheit besitzen, vor Allem, daß dieselben für ihren Zweck so vollkommen als möglich geeignet seyen: so oft sie ihre Aufgabe löst, wird darum das Erzeugniß einer jeden Kunst, auch der mechanischen, dazu angethan seyn, für den der es zu beurtheilen versteht, einen Gegenstand der Befriedigung oder des Genusses zu bilden, mag dieser Genuß auch in sehr vielen Fällen keineswegs besonders groß seyn, und darum ganz unbeachtet bleiben.

Sehen wir uns also, der vorher gestellten Frage gegenüber, nach einer besseren Antwort um. Wir werden nicht irregehen, wenn wir dieselbe so geben:

Als schöne Künste haben alle diejenigen zu gelten, welche je um der besonderen ihnen eigenen Aufgabe willen darauf bedacht seyn müssen, daß ihre Leistungen sich durch möglichst bedeutenden ästhetischen Werth empfehlen, und die zugleich die Mittel besitzen, unter entsprechenden Umständen Werke hervorzubringen von hervorragender Schönheit.

232. Daß dieses Princip nur der Ausdruck der herrschenden Anschauung ist, sowie es zugleich der Natur der einzelnen schönen Künste und der thatsächlichen Weise ihrer Ausübung allein entspricht, das wird sich im Verfolge klarer herausstellen. Wer das Buch gelesen hat, als dessen dritte Auflage dieses auftritt, der erkennt sofort, daß ich die in jenem gegebene Auffassung des Wesens der schönen Künste vollständig habe fallen lassen. Definitiv war das im Anfange des Jahres 1879 geschehen; es war mir eine überaus angenehme Ueberraschung, als ich sechzehn Monate später durch eine Stelle in einer Abhandlung von Hermann Baumgart darauf hingewiesen wurde, daß Aristoteles auf die Aenderung seinen Einfluß gehabt, und ich durch meine neue Auffassung die Anschauungsweise des Letzteren adoptirt hatte. „Nicht stellt Aristoteles“, so schreibt der bezeichnete Gelehrte, „der Kunst die Aufgabe, das Schöne darzustellen, noch, die Freude hervorzubringen: aber *aus der Natur des Zieles, das er ihr setzt, ergibt sich*, sofern sie dieses Ziel erreicht, *Beides* als ein συμβεβηκὸς καθ' αὐτό. — *als ein der Natur der Sache nach mit Nothwendigkeit Stattfindendes.*

[1] Plat. de Republ. 3. Steph. p. 401. Bip. vol. 6. p. 291. Lucian. Charidem. c. 25.

Und wer sieht nicht, daß Aristoteles mit dieser Fassung seiner Definition (der Tragödie) mehr Scharfblick, und tiefer dringende Einsicht in das Wesen der Kunst bewiesen hat, als die gesammte moderne ideale und formale Aesthetik? Wie aber das Richtigere auch immer das Fruchtbarere ist, so ist mit dieser schärferen Fassung des Zweckbegriffes der Kunst zugleich der objective und sichere Maaßstab ihrer Beurtheilung, und vor Allem das einheitliche und der reichsten Entwickelung fähige Princip ihrer inneren Gesetzgebung gefunden“ [1].

An Einem Punkte der in dem früheren Buche gegebenen Entwickelung stand ich eben dieser richtigen Auffassung übrigens bereits sehr nahe. Um einigen Künsten, insbesondere der Beredtsamkeit und der Architectur, ihren Character als „schöne Künste“ vindiciren zu können, sah ich mich nämlich dort genöthigt, die Unterscheidung zwischen „formell schönen“ und „virtuell schönen“ Künsten aufzustellen, und sagte zur Begründung derselben, sowie zur Erklärung des Wesens einer „virtuell schönen“ Kunst, unter Anderem Folgendes: „Jede Kunst welche, durch die Rücksicht auf ihren eigenen Zweck genöthigt, ihre Werke so einrichten muß, daß sich in denselben alle Elemente finden, die zum Wesen eines kalleotechnischen Products gehören, . . jede Kunst dieser Art hat auf den Namen einer schönen im eigentlichen Sinne des Wortes vollen Anspruch.“ Und bald darauf: „Es gibt gewisse Zwecke, . . die sich in angemessener Weise nur dann realisiren lassen, wenn die Mittel, welche wir dazu anwenden, zugleich alle Elemente enthalten, aus denen sich ein Werk der schönen Kunst wesentlich zusammensetzt. Die Zwecke von denen wir reden, sind die höchsten unter allen, welche wir in diesem Leben überhaupt verfolgen können“ [2]. Es bedurfte im Grunde nur der Vertiefung und der consequenten Durchführung dieser Gedanken, um zu dem ganz allgemeinen Princip zu gelangen, welches ich in der vorigen Nummer ausgesprochen habe. Aber einen Bann vollständig zu brechen der seit langen Jahren die Geister gefangen hält, dazu gehört ein volleres Maaß von Muth und geistiger Kraft, als dasjenige war worüber ich damals zu verfügen hatte.

§. 3.

Welche die schönen Künste seyen.

233. Bringen wir jetzt das im vorigen Paragraphen ausgesprochene Princip zur Anwendung, um auf Grund desselben die besonderen schönen

---

[1] Hermann Baumgart, Aristoteles, Lessing und Goethe. (Ueber das ethische und ästhetische Princip der Tragödie.) Leipzig 1877. S. 73.

[2] Die Schönheit und die schöne Kunst, S. 424.

Künste zu bezeichnen. Es ist klar, wie wir dabei zu verfahren haben. Das Princip gibt zwei Merkmale an, welche jeder schönen Kunst eigen seyn müssen. Wir haben dem entsprechend zunächst die verschiedenen Aufgaben festzustellen, deren eine jede die ihr dienenden Künste verpflichtet, „darauf bedacht zu seyn, daß ihre Leistungen sich durch möglichst bedeutenden ästhetischen Werth empfehlen". Unter den Künsten welche für eine dieser Aufgaben thätig sind, werden wir dann als schöne Künste diejenigen anzuerkennen haben, welche „die Mittel besitzen, unter entsprechenden Umständen Werke hervorzubringen von hervorragender Schönheit".

I.

Anwendung des ersten in dem Princip geforderten Merkmals. Drei verschiedene Aufgaben, deren eine jede die ihr dienenden Künste verpflichtet, darauf bedacht zu seyn, daß ihre Leistungen sich durch möglichst bedeutenden ästhetischen Werth empfehlen. Diesen drei Aufgaben entsprechend sind drei Gruppen von Künsten zu unterscheiden: die religiösen Künste, die civilen, und die hedonischen.

234. Der vorher bezeichneten Aufgaben ergeben sich drei. Verpflichtet, darauf auszugehen, daß ihre Leistungen sich durch möglichst bedeutenden ästhetischen Werth empfehlen, sind nämlich:

erstens, alle Künste, welche unmittelbar für die Verherrlichung Gottes, oder der Mutter des Herrn, oder der Engel und Heiligen thätig sind, sowie überhaupt für die Erbauung der Christenheit und die Förderung des religiösen Lebens;

zweitens, alle Künste, deren Leistungen unmittelbar dazu dienen sollen, in der Gesammtheit jenen Geist zu erhalten und zu fördern, von welchem der Bestand, das Gedeihen und die Blüte des bürgerlichen Lebens wesentlich abhängt;

drittens, alle diejenigen, welche es als ihre eigentliche Bestimmung betrachten, durch ihre Erzeugnisse den Menschen ästhetischen Genuß zu vermitteln.

Drücken wir jede der hiermit characterisirten drei Aufgaben mit Einem Worte aus, so können wir sagen: Der Verpflichtung um die es sich handelt, unterliegen die religiösen, die civilen, und die hedonischen Künste [1]. Um diesen Satz in Rücksicht auf jede der drei Gruppen zu beweisen, dürfen wir nur einige Thatsachen hervorheben, die uns nach den Ausführungen des ersten Buches keineswegs mehr neu sind.

235. Was das Gold unter den Metallen, die Rose unter den Blumen, unter den Steinen der Diamant, das ist unter den Eigenschaften

[1] „Hedonisch" von ἡδονή, der Genuß.

der Dinge die Schönheit: sie erscheint unter allen Vorzügen die einem Gegenstande Werth verleihen können, als der edelste, als der beste, als der höchste und vornehmste. Die Wahrheit dieses Gedankens ergibt sich aus dem Begriffe der Schönheit; denn insofern sie ihrem Wesen nach die mit Klarheit erkennbare innere Gutheit ist, umschließt sie ja sämmtliche Eigenschaften und Vorzüge, durch die sich ein Ding auszeichnen kann. Wenn wir nun sagen: jene Schöpfungen des menschlichen Geistes, jene Werke der Menschenhand, durch welche Gott der Herr, die heilige Jungfrau, die Engel oder die Heiligen verherrlicht werden sollen, müssen unter Allem was der Mensch hervorzubringen im Stande ist, das Beste, das Werthvollste, das Edelste seyn, und sich darum, soviel es nur immer möglich ist, durch jenen Vorzug auszeichnen, der unter allen Vorzügen menschlicher Werke der höchste und der vornehmste ist; — wird uns da wohl jemand widersprechen wollen? wiederholen wir damit nicht vielmehr einen Gedanken, der als die innerste Ueberzeugung der Menschheit in ihrer ganzen Geschichte sich kundgibt?

„Aller Dinge", so schrieb vor zweihundert Jahren ein Philosoph, auf welchen Deutschland Grund hat, stolz zu seyn, „aller Dinge und aller Künste Erstlingsfrucht, ich möchte sagen von allen die schönste Blüte, gebührt Gott dem Herrn. Die gesammte Poesie, diese gewissermaßen himmlische Kunst der Rede, diese Sprache der Engel, sie hat keine vorzüglichere Aufgabe, als Hymnen zu singen so schön sie es nur vermag, und die Herrlichkeit Gottes zu feiern. So dachte einst die Menschheit, als die Kunst noch in der Wiege lag; und an dieser Ueberzeugung muß sie immer festhalten. Ganz dasselbe gilt von der Musik, der Zwillingsschwester der Poesie. Und es gibt kein Werk, bei welchem ein tüchtiger Architect mehr Grund hat, alle Mittel seiner Kunst aufzubieten, und dieselbe in ihrer ganzen Vollendung glänzen zu lassen, als in der Errichtung von Basiliken und Gotteshäusern; und durch kein Unternehmen setzen Fürsten ihrer Größe würdigere Denkmale, als durch Herstellung von Bauwerken, deren Zweck die Verherrlichung Gottes ist und die Förderung des christlichen Lebens" 277). Es ist bekannt, daß Leibniz Protestant war.

236. Als die Aufgabe für welche die religiösen Künste thätig wären, haben wir aber nicht bloß die Verherrlichung Gottes und seiner Auserwählten angegeben, sondern neben dieser, und in unlösbarer Verbindung mit ihr, zugleich die Erbauung der Christenheit. Wer etwas genauer zusieht, der wird nämlich zunächst sehr leicht anerkennen, daß die Leistung einer Kunst einzig und allein in sofern zur Verherrlichung Gottes und seiner Heiligen dienen kann, als sie dazu angethan ist, die religiösen Gefühle der Andacht, der Anbetung, der Verehrung, des Vertrauens, und ähnliche in dem Herzen der Menschen zu veranlassen, mit Einem

Worte, einzig und allein dadurch, daß sie „Erbauung" wirkt. Umgekehrt dient jedes Erzeugniß einer Kunst, welches unmittelbar und zuerst die Bestimmung hat, Erbauung zu wirken, z. B. ein Bußgesang, ein Bild des Herrn am Kreuze, eine Predigt, eben dadurch daß es erbaut, nothwendig immer der Verherrlichung Gottes. Diese beiden Wirkungen, oder diese beiden Zwecke, sind also von einander unzertrennlich: und namentlich, denn darum ist es uns hier zu thun, hat jede religiöse Kunst wesentlich und ausschließlich die Aufgabe, Werke zu liefern, welche die Erbauung, die Förderung des christlichen Lebens zu wirken geeignet, d. h. dazu angethan seyen, in den Menschen religiöse Erkenntnisse und religiöse Gefühle zu veranlassen.

Berücksichtigen wir nun zunächst, daß der Inhalt jedes Werkes das diese Bestimmung hat, die Wahrheiten nämlich oder die Thatsachen, welche in jeder Leistung einer für die bezeichnete Aufgabe arbeitenden Kunst zur Darstellung kommen müssen, der übernatürlichen Ordnung angehört, und zu Gott dem Herrn, als dem Urheber und Vollender des Glaubens, sowie zu seinen großen Thaten für das Heil der Menschheit, in unmittelbarer Beziehung steht: so ergibt sich schon hieraus, daß eine solche Leistung, wenn sie dieses Inhaltes und seiner hohen Bedeutung nicht unwürdig, und nicht eben dadurch zugleich ihrem eigenen Zwecke hinderlich seyn soll, sich soweit es angeht, durch bedeutenden ästhetischen Werth empfehlen muß.

Zu dieser Rücksicht kömmt aber noch eine andere. Jedes Werk einer religiösen Kunst soll, wie wir gesagt haben, religiöse Erkenntnißthätigkeiten und religiöse Gefühle in den Menschen veranlassen. Gerade das wird es aber, unter übrigens gleichen Umständen, um so leichter und um so sicherer thun, und die religiösen Thätigkeiten selbst werden um so intensiver seyn, um so tiefer gehen, und um so nachhaltiger wirken, je bedeutender der ästhetische Werth ist durch welchen es sich auszeichnet. Warum? Die natürliche Wirkung welche der ästhetische Werth einer Leistung hervorbringt, ist ästhetischer Genuß. Nun haben wir aber bereits früher hervorgehoben, was Aristoteles und Thomas von Aquin uns lehren, daß nämlich der Genuß der sich mit einer Thätigkeit verbindet, derselben ihre Vollendung gibt, indem er ihre innere Stärke sowohl, als ihre Dauer und ihre Nachhaltigkeit erhöht[1]. In der ganzen Welt der empfindenden Wesen, in allen Geschöpfen die ihre eigenen Zustände wahrnehmen, bildet ja die Lust, das Vergnügen, die Freude, das eigentliche Mittel wodurch die Natur mit Sicherheit ihre Zwecke erreicht, wodurch sie die Thätigkeit anregt, die Kräfte in Spannung setzt, und ihnen die entsprechende Elasticität verleiht:

---

[1] Vgl. oben N. 117. S. 157 f., und die Anmerkungen n. 170. 171. 278.

Freude heißt die starke Feder
In der ewigen Natur;
Freude, Freude treibt die Räder
In der großen Weltenuhr.
Blumen lockt sie aus den Keimen,
Sonnen aus dem Firmament,
Sphären rollt sie in den Räumen
Die des Sehers Rohr nicht kennt [1].

Eben aus dieser Thatsache zogen wir schon im vierten Abschnitt, der Lehre des heiligen Thomas uns anschließend, die Folgerung, der Zweck der Schönheit und des Genusses der sich auf sie gründet, sey den Absichten der Weisheit Gottes gemäß kein anderer, als die Liebe zur inneren Gutheit und des an sich Guten; der kalleologische Genuß solle nämlich dem vernünftigen Geiste ein Sporn seyn, daß er sich dem an sich Guten zuwende, und sich mit demselben, um es ganz und voll zu sehen, eingehender beschäftige; der kalleologische Genuß solle überdies der Liebe stärkere Intensität, größere Wirksamkeit, anhaltendere Dauer geben, und ihr jene Entschiedenheit verleihen, wodurch sie im Stande sey das Thun zu beherrschen, und auf das gesammte Leben bestimmenden Einfluß zu üben. Wie an erster Stelle der Genuß der eigentlichen Schönheit, so kann und soll aber, in der rechten Weise verwerthet, offenbar auch der ästhetische Genuß überhaupt die nämlichen Wirkungen vermitteln.

In Rücksicht auf die erste der drei Klassen von Künsten die wir unterscheiden mußten, haben wir somit den Beweis um den es sich handelte, geliefert: Die religiösen Künste entsprechen ihrer wesentlichen Aufgabe, der Verherrlichung Gottes und der Förderung des übernatürlichen Lebens zu dienen, einzig dann, wenn sie darauf bedacht sind, daß ihre Leistungen sich durch möglichst bedeutenden ästhetischen Werth auszeichnen. „Der Cultus der höchsten Wahrheit erheischt die höchste Schönheit": und anderseits findet in dem Schönen wie es die Kunst hervorbringt, „die Religion ihren reinsten, erhabensten und wirksamsten Ausdruck" [2].

237. Gehen wir hiernach zu der zweiten Gruppe über, zu jenen Künsten, deren Leistungen in der Gesammtheit den Geist erhalten und fördern sollen, von dem der Bestand und die Blüte des bürgerlichen Lebens wesentlich abhängt; wir haben sie civile Künste genannt. Warum sind diese verpflichtet, darauf auszugehen, „daß ihre Werke sich durch möglichst bedeutenden ästhetischen Werth empfehlen"? Mit den entsprechenden Aenderungen, ungefähr um derselben Rücksichten willen, die wir bei den religiösen Künsten geltend gemacht haben.

---

[1] Schiller, An die Freude.

[2] A. Reichensperger, Allerlei aus dem Kunstgebiete (Brixen 1867) S. 2.

Jener „Geist“ welchen in der Gesammtheit zu fördern die civilen Künste berufen sind, umschließt als seine wesentlichsten Elemente etwa diese: die Furcht Gottes; die Ehrfurcht vor dem Oberhaupte der bürgerlichen Gesellschaft, die Treue gegen ihn, den Gehorsam gegenüber seinen Anordnungen und Gesetzen; die Achtung vor dem Rechte, und das entschiedene Festhalten an der Gerechtigkeit; den Eifer im Dienste der Gesammtheit, sowie in der Pflege der Wissenschaft und der Kunst. Ethische Gefühle und Gesinnungen dieser Art durch ihre Werke zu wecken und wirksam zu fördern, das ist mithin die Aufgabe der civilen Künste. Nun steht aber unter den Mächten auf dem Gebiete des ethischen Lebens die Schönheit, mit den übrigen Eigenschaften welche einem Werke ästhetischen Werth verleihen, in der ersten Linie: eine Kunst, welche, für die Hebung dieses Lebens und seine Förderung in der Gesellschaft zu wirken berufen, diese hervorragende Macht nicht verwerthete, obgleich sie, es zu thun, in der Lage wäre, würde mithin eben dadurch ihren Beruf verläugnen, und sich desselben unwürdig zeigen.

Wenn somit die Architectur es auf sich nimmt, Gebäude zu schaffen wie sie der Majestät des Monarchen, der Würde eines gesetzgebenden Körpers, den hohen Aufgaben der verschiedenen obersten Organe der Verwaltung, sowie der Wissenschaft und der Kunst entsprechen; wenn die Sculptur und die Malerei bei der Herstellung solcher Werke die Architectur unterstützen, und durch ihre Leistungen Männer verherrlichen wollen, die sich um ihre Mitbürger in hervorragender Weise verdient gemacht haben, oder Thaten und Begebenheiten, welche für die Entwickelung des bürgerlichen Lebens, für das Ansehen des Staates und die Förderung seiner Interessen von vorzüglicher Bedeutung waren; wenn die dramatische Kunst, die Poesie, die panegyrische Beredtsamkeit, die Musik, Personen oder Ereignisse wie die bezeichneten zu feiern beabsichtigen: dann haben alle diese Künste offenbar keine andere Wahl, als entweder darauf auszugehen, daß ihre für solche Zwecke zu schaffenden Werke sich durch ästhetischen Werth auszeichnen, oder zu bekennen, daß sie von ihrer Aufgabe, und den Mitteln ihr zu entsprechen, keinen rechten Begriff haben.

238. Es ist noch die dritte Gruppe übrig, die hedonischen Künste, wie wir sie genannt haben. Daß eine Kunst, welche ihre unmittelbare und eigentliche Aufgabe darin findet, uns ästhetischen Genuß zu vermitteln, derselben nicht anders entsprechen kann, als indem sie Werke schafft die ästhetischen Werth haben, das bedarf wohl keines besonderen Nachweises. Denn eben dadurch daß an einem Erzeugnisse jene Eigenschaften hervortreten, welche ihm ästhetischen Werth verleihen, eben dadurch, und dadurch allein, ist es ja geeignet, uns ästhetischen Genuß zu gewähren. Aber verpflichtet die bezeichnete Aufgabe die hedonischen Künste auch, bei ihren Leistungen auf möglichst bedeutenden Werth dieser Art bedacht zu seyn? Auf diese Frage hat bereits der römische Dichter die Antwort gegeben.

Es gibt der Dinge viel, worin
die Mittelmäßigkeit mit gutem Fug
gestattet wird. Ein Rechtsgelehrter, oder
ein Redner vor Gericht, kann minder wissen
als ein Cascellius, an Beredtsamkeit
weit unter dem Messala stehn, und hat
doch seinen Werth: nur mittelmäßige Dichter
schützen weder Götter, Menschen, noch
Verleger vor dem Untergang! Warum,
ist leicht zu sehn. So wie ein übelstimmendes
Concert bei einer guten Tafel, ein
zu dickes Salböl [1], oder Mohn mit sardischem Honig [2],
bloß darum uns beleidigen, weil die Mahlzeit
auch ohne sie recht wohl bestehen konnte:
just so verhält es sich mit einem Dichterwerke.
Denn da es zu nichts Anderem bestimmt ist, als
dem Geist Vergnügen zu bereiten, senkt es sich,
wie's nur ein wenig vom Vollkommnen abweicht,
zum Schlechtesten 279).

Eine Kunst, will Horaz sagen, welche offen und ganz eigentlich darauf ausgeht, uns Vergnügen, Unterhaltung, Genuß zu bereiten, leistet nichts, wenn sie nicht Bedeutendes, nicht Vollkommenes leistet. Nicht bloß, darauf bedacht zu seyn, daß ihre Erzeugnisse möglichst bedeutenden ästhetischen Werth haben, verpflichtet mithin ihre Aufgabe die hedonischen Künste, sondern überdies, jedes Erzeugniß als mißlungen zu betrachten, welches nicht über die Mittelmäßigkeit weit hinausragt.

II.

Das zweite Merkmal. Unentbehrlichkeit desselben. Es ist hinlänglich bestimmt, läßt sich übrigens noch schärfer ausdrücken. Welche Künste aus den vorher bezeichneten drei Gruppen die Mittel besitzen, unter entsprechenden Umständen Werke von hervorragender Schönheit hervorzubringen, und darum als „schöne Künste" zu gelten haben. Die generischen Namen der sieben schönen Künste bezeichnen nicht je Eine schöne Kunst, sondern mehrere; namentlich ist jede religiöse Kunst von der oder den gleichnamigen profanen der Art und dem Wesen nach verschieden.

239. Durch das im letzten Artikel Gesagte haben wir festgestellt, daß die drei Gruppen von Künsten die wir unterschieden, die religiösen

[1] Um seine Gäste wohl zu bewirthen, mußte man sie vor der Tafel mit wohlriechenden Oelen für Bart und Haare bedienen lassen.

[2] Der sardinische Honig hatte einen widerlichen Beigeschmack wegen der Taxusbäume und bittern Kräuter, die dort sehr häufig sind.

nämlich, die civilen und die hedonischen, durch die Rücksicht auf je ihre wesentliche Aufgabe sich in der That angewiesen sehen, darauf bedacht zu seyn, daß ihre Werke sich durch möglichst bedeutenden ästhetischen Werth empfehlen. Indeß nicht schon hierdurch allein hat eine Kunst Anspruch darauf, als „schöne Kunst" zu gelten. Die erwähnte Verpflichtung besteht z. B. auch für die liturgische Kunst, sowie für alle diejenigen unter den mechanischen Künsten, welche die bei liturgischen Handlungen zur Anwendung kommenden Geräthe und Gewänder erzeugen; sie besteht nicht minder für die didactische und die historische Beredtsamkeit, mögen sie nun im Dienste der religiösen oder der profanen Wissenschaften und Künste auftreten: und doch pflegt man den bezeichneten Künsten den Rang „schöner" Künste keineswegs zuzugestehen. Aehnliches gilt von manchen anderen, wie Gymnastik und Tanz, schöne Gartenkunst und Feuerwerkerei, Toilettenkunst und Mimik. Neuere Aesthetiker haben diese in die Reihe der „schönen" Künste aufzunehmen angefangen: aber Hermann Lotze hat ohne Zweifel Recht, wenn er sie daraus verweist; und doch läßt sich nicht in Abrede stellen, daß auch sie, eben um ihrer Aufgabe willen, bestrebt seyn müssen, „ihren Leistungen möglichst bedeutenden ästhetischen Werth zu geben".

240. Erscheint hiernach das zweite Merkmal das wir in unserm Princip gefordert haben, damit eine Kunst als „schöne" zu gelten berechtigt sey, keineswegs überflüssig und entbehrlich, so könnte man um so eher geneigt seyn, gegen dasselbe eine ähnliche Schwierigkeit zu erheben wie jene, deren wir oben anläßlich der Theilung der Künste in mechanische und freie gedachten. Der Ausdruck „von hervorragender Schönheit", könnte man sagen, dessen wir uns zur Bestimmung jenes Merkmals bedient haben, bezeichnet keineswegs ein genau abgegränztes Maaß, und eben darum nicht einen unveränderlich bestimmten Begriff; das Merkmal ist mithin wohl kaum geeignet, die Frage, ob irgend eine Kunst den „schönen" beizuzählen sey, in zweifelhaften Fällen endgültig zu entscheiden.

Einer solchen Einwendung gegenüber könnten wir zunächst wieder bemerken, daß eine mathematisch scharfe Abgränzung der Gebiete, wie in dem eben erwähnten und manchen ähnlichen Fällen, so auch in diesem, weder möglich noch nothwendig sey. Aristoteles verlangt, daß die Handlung welche in der Tragödie vorgeführt wird, „eine entsprechende Ausdehnung" habe 280); auch dieser Begriff ist nicht mathematisch bestimmt. Und was unseren Gegenstand betrifft, so ist es für die Aesthetik zwar von Werth, die wesentlichen Merkmale zu kennen, aus denen sich der characteristische Begriff einer „schönen" Kunst zusammensetzt, aber nicht unerläßlich, in jedem Einzelfalle der zweifelhaft seyn kann, zu beurtheilen, ob derselbe einer „schönen" Kunst zugehört, oder nicht. „Aesthetische Casuistik dieser Art, deren Beispiele man bei Schleiermacher scharfsinnig

ausgeführt findet, scheint mir passender den Gegenstand geselliger Unterhaltung, als den der Wissenschaft zu bilden“ [1].

Uebrigens wolle man diese bloß vorläufige Antwort auf die erwähnte Einwendung nicht so verstehen, als wären wir nicht in der Lage, das Merkmal, um das es sich handelt, vollkommen genau bestimmen zu können. Im Anfange des ersten Buches bereits wurde der Satz bewiesen, daß die eigentliche Sphäre der Schönheit nicht die körperliche Welt bildet, sondern jene der mit Erkenntniß und Freiheit ausgestatteten Wesen, namentlich deren ethische Seite [2]. Eben darum nun ist es einfach nicht möglich, daß der vernünftige Geist „hervorragende Schönheit“ in einer Erscheinung finde, die, wie selbst das vollendetste der nicht mit Vernunft begabten Geschöpfe, immer tief unter ihm steht. Gilt aber das von jenen Dingen, welche das Werk der Natur, das heißt der ewigen Weisheit sind, um wieviel mehr muß es wahr seyn in Rücksicht auf jedes Werk menschlicher Kunst, solange dasselbe nichts weiter ist als ein materielles Gebilde! Nur dann, das folgt hieraus, nur dann wird eine Kunst die Mittel besitzen, unter entsprechenden Umständen Werke hervorzubringen von hervorragender Schönheit, wenn ihre Mittel es ihr möglich machen, Werke zu liefern, in denen uns zugleich mit dem schönen materiellen Erzeugniß, und eben durch dieses, in klarer Anschaulichkeit schöne Erscheinungen entgegentreten aus der Welt der mit Erkenntniß und Freiheit ausgestatteten Wesen. Und umgekehrt, in allen Fällen, wo eine Kunst hierfür die Mittel besitzt, da ist sie auch im Stande, unter entsprechenden Umständen Werke von hervorragender Schönheit zu liefern.

In dieser Weise ausgedrückt, läßt das Merkmal von dem die Rede ist, an Bestimmtheit wohl kaum mehr etwas zu wünschen übrig. Wir werden in der weiteren Entwickelung unserer Wissenschaft Veranlassung haben, dasselbe auch in der eben gegebenen Form anzuwenden; vorläufig ziehen wir es vor, den kürzeren Ausdruck beizubehalten, dessen Bedeutung nach dem Gesagten ja nicht mehr zweifelhaft seyn kann [3].

---

[1] Lotze, S. 445. (Citirt Bd. 1. S. 18.)

[2] Oben, N. 20 ff. S. 34 ff.

[3] Von den Einwendungen welche Stöckl (Ueber Wesen und Zweck der ästhetischen Kunst, S. 15 f.) gegen das in dieser Nummer Gesagte macht, hat die eine bereits ihre Widerlegung gefunden; es war das auch schon in der 2. Auflage der Fall: denn ich habe in dieser Nummer nichts geändert. Die andere Einwendung würde vielleicht nicht erhoben worden seyn, wenn Stöckl beachtet hätte, daß das Attribut „hervorragend“, wie das aus dem Zusammenhange klar hervorgeht, ja nicht im „rücksichtlichen“ oder „relativen“ Sinne zu nehmen ist *(secundum quid)*, sondern „absolut“ und „schlechthin“ *(simpliciter)*. Unter den drei von Stöckl Beispiels halber angeführten Erscheinungen aus der Natur, denen man „hervorragende Schön-

241. Die Frage bleibt also diese: Welche unter den religiösen, civilen und hedonischen Künsten „besitzen die Mittel, unter entsprechenden Umständen Werke hervorzubringen von hervorragender Schönheit“? Offenbar diejenigen — wir dürften ohne Zweifel auch sagen, nur diejenigen — welche thatsächlich der Menschheit im Laufe der Jahrhunderte Werke dieser Art geliefert haben. Und so ergeben sich unmittelbar als schöne Künste diese sieben:

Die Architectur oder die höhere Baukunst;
die dramatische Kunst;
die Sculptur;
die Malerei;
die höhere Beredtsamkeit;
die Poesie;
die Musik.

Man berücksichtige, um diese Antwort nicht irgendwie mißzuverstehen, das Princip, das wir im zweiten Paragraphen ausgesprochen, und fortwährend vor Augen gehabt haben. Nämlich der Satz: „Die Poesie ist eine schöne Kunst“, will nicht etwa sagen: Schlechthin jede Leistung der Poesie ist ein Werk von hervorragender Schönheit; noch auch: Die Poesie hat bei jeder ihrer Leistungen darauf auszugehen, ein Werk von hervorragender Schönheit zu liefern. Sondern der Sinn des angeführten Satzes ist dieser: „Die Poesie muß um der besonderen ihr eigenen Aufgabe willen darauf bedacht seyn, daß jede ihrer Leistungen sich durch möglichst bedeutenden ästhetischen Werth empfehle; und sie besitzt zugleich die Mittel, unter entsprechenden Umständen Werke hervorzubringen von hervorragender Schönheit“ [1].

---

heit nicht absprechen“ könne, dürfte „der gestirnte Himmel“ richtiger den erhabenen Gegenständen beigezählt werden (vgl. Bd. 1. S. 235 ff.); „der Rose“ aber und „dem Blumenflor des Frühlings“ mag namentlich wer gewohnt ist, sich der modernen superlativischen Redeweise zu bedienen, immerhin „hervorragende Schönheit“ zuschreiben: das Attribut hat dann offenbar nur „rücksichtlich“ *(secundum quid)* seine Geltung; im Vergleich mit der Schönheit einer Erscheinung welche der ethischen Ordnung angehört, ist ohne Zweifel die Schönheit jener zwei Dinge, wie alles bloß Körperlichen, verschwindend klein (Bd. 1. S. 45). Uebrigens vergleiche man den Anhang, nach dem Schlusse dieses Buches, unter III.

[1] Stöckl ist mit dieser Bestimmung unzufrieden. „Also die Poesie braucht gar kein Werk von ‚hervorragender Schönheit‘ zu schaffen, ja sie braucht nicht einmal darauf auszugehen, ein solches Werk zu liefern. Sie kann auch Werke liefern von nicht hervorragender Schönheit, und auch dann noch haben diese Werke den Character poetischer Werke, und fallen in die Categorie ästhetischer Kunstwerke. Es genügt, daß die Poesie die Mittel hat, Werke von ‚hervorragender Schönheit‘ zu liefern: dadurch schon und nur dadurch ist sie ästhetische“ (soll heißen schöne) „Kunst.“ (Ueber Wesen und Zweck der ästhetischen Kunst, S. 14 f.)

Was den ersten und den letzten dieser drei Gedanken angeht, so bitte ich den Leser, nur den oben in Anführungszeichen gegebenen Satz ins Auge zu fassen, und

Der „etwas unübersichtlichen Vielgliedrigkeit" gegenüber, welche in der von Robert Zimmermann und Anderen eingeführten, abstract systematischen Eintheilung des ästhetischen Gebietes sich in störender Weise geltend macht, bezeichnet Hermann Lotze es als zweckmäßig und wünschenswerth, daß im Vordergrunde jenes Gebietes immer „die bekannten Namen der einzelnen Künste" hervortreten, „deren jede wie ein lebendiger Organismus, eine vielgestaltige Menge ästhetischer Mittel zu einem characteristischen Ganzen verknüpft". Lotze's Ansicht dem Verfahren gegenüber das er mißbilligt, dürfte die einzig richtige seyn. Uns hat das im Anfange aufgestellte Princip in der That auf „die großen Gestalten der bekannten Künste" geführt, welche sich in der Geschichte des menschlichen Geistes längst als hervorragende geistige Mächte erwiesen haben[1]. Wunderbar ist das freilich ganz und gar nicht; wir haben unser Princip eben von jenen historischen „großen Gestalten" und ihrer Wirksamkeit abstrahirt: darum konnte es uns nur zu ihnen zurückführen. Aber auch nur ein solches Verfahren kann dem Gesetze entsprechen, nach welchem die Wissenschaft der schönen Künste vorzugehen hat. Sie verkennt ihre Aufgabe, wenn sie sich für berufen hält, ohne Rücksicht auf die Thatsachen der Geschichte und die concrete Wirklichkeit ein abstractes System zu construiren, und in dessen rein aprioristische Formen dann historische Erscheinungen hineinzuzwängen, die ja nicht, wie jene Formen, ein Product des durch wenige Jahrzehnte fortgesponnenen Denkens eines einzelnen Kopfes, sondern die reife Frucht einer durch Jahrtausende sich hinziehenden Geistesarbeit vieler Generationen sind.

242. Wenn die Ordnung in der wir die schönen Künste aufführen, nicht ganz mit derjenigen übereinstimmt, der man vielleicht anderswo begegnet ist; wenn wir insbesondere die dramatische Kunst als für sich bestehend von der Poesie scheiden: so dürfte sich das später rechtfertigen.

Ungleich viel wesentlicher aber als diese, ist eine andere Verschiedenheit, unseres Wissens von der Aesthetik bisher wenig beachtet, aber gleichwohl von der durchgreifendsten Bedeutung. Die hedonische Poesie und die religiöse, die profane Musik und die liturgische, die civile Architectur, die civile oder die hedonische Sculptur und Malerei, und die drei religiösen Künste dieser Namen, die oratorische Beredtsamkeit endlich und die

---

dann zu urtheilen, ob die zwei Folgerungen nach den Gesetzen der Logik sich wirklich daraus ergeben.

Der zweite Gedanke dagegen ist eine logisch richtige Folgerung aus meinem Satze, aber zugleich vollkommen wahr. Oder ist jedes Epigramm Schillers, jedes Sonett Platens, jede Ode von Horaz, eine Leistung von hervorragender Schönheit? und pflegt man etwa jene die es nicht sind, als Erzeugnisse der Poesie nicht anzuerkennen?

[1] Vgl. Lotze, S. 443 f. (Cit. 18.)

geistliche, bilden allerdings generisch je Eine und dieselbe schöne Kunst; aber specifisch sind sie von einander durchaus verschieden. Sie gehören je der nämlichen Gattung an, aber sie stehen unter ihrer Gattung je als besondere, selbständige, ihrem Wesen nach von einander ganz unabhängige Arten. Daß man durch die generische Gleichnamigkeit dieser je zwei Arten von Künsten einerseits, und anderseits zugleich durch jene naturalistische Anschauungsweise die von einer übernatürlichen Ordnung nichts weiß, sich vielfach hat verleiten lassen, diese wesentliche Verschiedenheit der bezeichneten Arten zu ignoriren, das konnte nicht anders als verderblich seyn für die Ausübung der einzelnen Künste, wie es anderseits zu wesentlichen Mißgriffen in der Theorie derselben führen mußte, und zu vielfältigen Irrungen in der Aesthetik.

Fassen wir, wie wir es eben bereits gethan, den „religiösen" Künsten gegenüber diejenigen, welche dem früher Gesagten zufolge sich als „civile" oder als „hedonische" darstellen, unter dem gemeinsamen Namen „profane" Künste zusammen, so ergeben sich diese zwei Reihen:

Religiöse Künste: Die religiöse Architectur; die religiöse Sculptur; die religiöse Malerei; die geistliche Beredtsamkeit; die religiöse Poesie; die liturgische Musik.

Profane Künste: Die profane Architectur; die dramatische Kunst; die profane Sculptur; die profane Malerei; die oratorische Beredtsamkeit; die profane Poesie; die profane Musik.

Warum wir unter den religiösen Künsten der dramatischen keine Stelle geben, werden wir später sagen.

Zweites Kapitel.

Wie sich, dem Zeugnisse der Geschichte zufolge, die schönen Künste insgesammt zunächst auf dem Boden des religiösen Lebens entwickelten, so ist es auch eben dieser, auf welchem sie ihre höchste Blüte erreicht haben.

§ 1.

Vorläufiges.

Drei allgemeine Zeugnisse für die Wahrheit des ausgesprochenen Satzes. In welchem Sinne bei den heidnischen Völkern ein wirkliches religiöses Leben und religiöse Künste anzuerkennen seyen.

243. Jener englische Staatsmann, den seine Auffassung der Schönheit im sechsten Abschnitt manchem Leser vielleicht nicht gerade in besonders vortheilhaftem Lichte erscheinen ließ, hat deßungeachtet den Ausspruch gethan: „Wir wissen, und was noch mehr ist und besser, wir fühlen es

in unserem Innersten, daß die Religion die Basis der Civilisation, wie die Quelle alles Schönen und Guten ist" [1]. Hiernach findet man es ohne Zweifel weniger befremdend, wenn ein Mann der hoch stand als Christ wie als Historiker, hundert Jahre später schrieb: „Zum Preise der Gottheit richten sich vom Anfang alle Künste: zuerst die Urkunst, die Poesie, darnach, wie die Ueberreste des gesammten Alterthums bezeugen, die sämmtlichen bildenden Künste" [2]. Ernst von Lasaulx gibt den nämlichen Gedanken etwas ausführlicher. „Vergegenwärtigt man sich den großen Entwickelungsproceß der Künste im Leben der Völker, so zeigt sich, daß alle zusammen ihre Wurzel in der Religion haben, welche die Seele jedes practischen Thuns, das Wesenhafte im Leben der Völker, und die gemeinsame bleibende Grundlage aller wahren Humanität ist . . Die erste und die letzte höchste Aufgabe der Architectur war und ist Tempelbau, Kirchenbau; die älteste und die edelste Aufgabe der Sculptur eine Götterstatue, und das Bild eines geistigen Wohlthäters der Menschen; die höchste Aufgabe der Malerei bis auf diesen Tag ein Heiligenbild, und die religiöse und philosophische Historienmalerei; und ebenso verhält es sich mit der Tempel- und Kirchenmusik, mit der religiösen Poesie, und mit der religionsphilosophischen Prosa" [3].

Es ist übrigens der Mühe werth, daß wir die historische Thesis welche die Ueberschrift des Kapitels bildet, eingehender, als bloß durch diese allgemeinen Zeugnisse beweisen. Nur müssen wir zuerst eine Bemerkung vorausgehen lassen.

244. Viele sind gewohnt, bei den mythologischen Fictionen des Polytheismus nur an das Irrthümliche und Falsche derselben zu denken, und werden oft von der Vorstellung geleitet, als hätte das Heidenthum selber keineswegs im Ernste an das geglaubt, was seine Dichter von den Göttern erzählen. In Rücksicht auf manche Erscheinungen aus den letzten Jahrhunderten der vorchristlichen Zeit hat diese Vorstellung etwas Wahres; aber im Allgemeinen ist sie unrichtig.

„Die Mythologie ist wirklich Religion; sie ist dem Volke nicht ein Spiel, sondern feierlicher Ernst, sie herrscht über die Geister. Einer Allegorie, einer poetischen Fiction bringt man keine Opfer, fühlt man sich nicht verpflichtet: das Heidenthum hat aber in der Mythologie seine *religio*, sein Band mit der Gottheit; es fürchtet den Zorn seiner Götter, es fühlt, daß der Mensch durch die Sünde, durch das Uebertreten des

---

[1] Burke, bei A. Reichensperger, Die christlich-germanische Baukunst und ihr Verhältniß zur Gegenwart (3. Aufl. Trier 1860) S. XIV.

[2] Joseph Fick, in „Historisch-politische Blätter", Bd. 79. S. 579.

[3] Lasaulx, Philosophie der schönen Künste Architectur, Sculptur, Malerei, Musik, Poesie, Prosa (München 1860) S. 28.

göttlichen Gebots und Willens, das Leben verwirkt hat und dem Tode verfallen ist, und sucht durch das stellvertretende Blut der Thiere, ja durch Blut von Menschen, von unschuldigen Kindern, die Gottheit zu versöhnen, die Unterwerfung und Hingebung des eigenen Willens zu bezeugen. Die Mythologie ist keine Fabel, sondern Wahrheit, wenn auch in einem Gewande, das die Phantasie gewoben hat; den Einschlag bildet dabei die Gottesidee, das Ideal der Vernunft im menschlichen Gemüth, der Gedanke des Unendlichen; die Idee kömmt dadurch zum Bewußtseyn, daß Naturerscheinungen sie erwecken, daß der Mensch, durch äußere und innere Erfahrung, das Walten höherer Mächte inne wird, von denen er sich abhängig, aber zugleich auch getragen, liebevoll umfangen fühlt" [1].

Und was insbesondere die Griechen betrifft, so wurden von ihnen „die olympischen Götter aufgefaßt als die Herren und Lenker alles natürlichen und menschlichen Lebens, und dem als Regent der Welt im gesammten Welthaushalte väterlich waltenden Zeus gehörte das stehende Epitheton ‚der Vater der Götter und Menschen'. Zeus, und unter ihm die übrigen Götter, traf alle Anordnungen, verlieh alle Gaben, welche zum Glück des Menschen nöthig waren; und das nicht bloß im Großen und Ganzen: sondern die göttliche Hülfe war dem Menschen immer nahe, von der Geburt bis zum Grabe, im Glück wie im Unglück, und die göttliche Gnade war es, die im Menschen alles Gute und Große vollbrachte. Aber Zeus war auch der strenge Wächter über Gesetz und Recht, der Hort und Lenker der moralischen Weltordnung, welcher das Gute belohnte, das Böse bestrafte; aber dabei zugleich ein barmherziger Richter, der Reue und Sühne annahm, und nicht nur den einzelnen Sündern verzieh, sondern auch das ganze Geschlecht der Menschen aus seiner Versunkenheit emporzuheben, und durch Mittheilung göttlicher Kraft substantiell zu erneuern suchte. Dies ist der Kern aller griechischen Mythen und religiösen Gebräuche, zwar verdeckt und entstellt durch mancherlei heidnisches Beiwerk, aber unschwer zu erkennen schon bei den ältesten Dichtern und in den ältesten Culten. Die Grundlage aller Beziehungen der Menschheit zur Gottheit bildete das Bewußtsein der vollsten Abhängigkeit der Ersteren von der Letzteren, und das ganze religiöse Leben erhielt seinen Impuls durch das Gefühl der Schuld, und das Bedürfniß und den Glauben der Erlösung" [2].

Die hiermit constatirte Thatsache vorausgesetzt, kann es nicht mehr befremden, wenn wir mit unserem Satze die gesammte Geschichte umfassen,

[1] M. Carriere, Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwicklung und die Ideale der Menschheit, Bd. 1. (Leipzig 1863) S. 66.

[2] Hist.-pol. Blätter, Bd. 30. S. 582 f.

und sagen, daß auch bei den heidnischen Völkern die schönen Künste sich zunächst auf dem Boden des religiösen Lebens entwickelt, und eben auf diesem ihre höchste Blüte erreicht haben. Von „religiösen Künsten" in jenem Sinne, wie wir ihn oben (S. 8), den Forderungen der übernatürlichen Wahrheit entsprechend, bestimmt haben, kann bei heidnischen Völkern freilich nicht die Rede seyn. Aber wenn wir den Begriff etwas allgemeiner fassen, und als religiöse Künste alle diejenigen betrachten, „deren Leistungen unmittelbar der Verherrlichung der Gottheit, sowie der Förderung des religiösen Lebens dienen", dann umschließt derselbe den früher gegebenen engeren Begriff, und paßt auf die religiösen Künste aller Völker und aller Zeiten, mochten sie nun zur Verherrlichung falscher Götter im Dienste des Irrthums verwendet werden, oder, wie bei den Israeliten und später in der Christenheit, im Dienste der übernatürlichen Wahrheit zur Verherrlichung dessen, welcher allein der Schöpfer und der Herr aller Dinge ist.

Fassen wir hiernach die Geschichte der einzelnen Künste ins Auge, so wird sich ergeben, daß die im Anfange angeführten allgemeinen Zeugnisse in derselben ihre volle Bestätigung finden.

§. 2.

Die Architectur und die Sculptur und Malerei bei den heidnischen Völkern.

245. Im alten China hat sich, wie Moriz Carriere bezeugt, ein eigenthümlicher Baustyl niemals entwickelt. Was ist der Grund davon? „Der Himmel ward nicht in Tempeln verehrt, man schaute im Freien zu ihm empor: der Tempelbau aber ist es der die Architectur zur Kunst macht, indem sie hier nicht handwerklich den Bedürfnissen des gewöhnlichen Lebens dient, sondern in einem idealen Werke die Stimmung des Volksgemüths und seine Anschauung vom Göttlichen symbolisch ausprägt" [1].

Die nämliche allgemeine Thatsache hatte vor Carriere ein anderer, auf diesem Gebiete wohl noch zuverläßigerer Zeuge ausgesprochen: „Die Arbeit der Baukunst muß eine religiöse That sein: erst bei dem Bau des Tempels entsteht die architectonische Kunst" [2]. Es ist darum ganz natürlich, wenn die Geschichte der Architectur bei den ältesten Völkern, den Indiern, Babyloniern, Assyriern, Persern, Phöniciern, Aegyptern, Etruskern, fast ausschließlich, und jedenfalls vorzugsweise, nur von Tempeln zu berichten weiß und anderen Bauwerken,

---

[1] Carriere, Bd. 1. S. 152. (Cit. 20*.)

[2] Schnaase, Bd. 1. S. 33. (Cit. 18.)

welche den Zwecken des religiösen Lebens dienten[1]. Es ist in derselben Weise ganz natürlich, wenn bei den Mexicanern als „Mittelpunkt der Architectur wie des Cultus der Stuhl Gottes erscheint, ‚Teokalli‘, der Opferaltar, den sie als kunstreich bereiteten Hügel aufrichten: in mehreren Absätzen erhebt sich ein pyramidaler Bau, um auf seiner Plateforme den Altar und die thurmartigen Gemächer der Götterbilder zu tragen“[2]. Und es ist wiederum ganz natürlich, wenn Schnaase uns berichten muß: „In den Tempeln allein entwickelte sich die Schönheit der griechischen Architectur; was an Monumenten anderer Art höhere Ansprüche macht, ist von ihnen entlehnt“: und „auch in der Blütezeit der griechischen Kunst waren der Tempel und das öffentliche Denkmal noch die einzigen oder doch hauptsächlichen Stellen für die Ausübung der höheren Baukunst“[3].

In der That sind es ausschließlich religiöse Bauwerke welche die Geschichte der Künste aufzuführen weiß, wo sie die Blütezeit der griechischen Architectur darstellt: das große Heiligthum auf der Acropolis von Athen, der Beschützerin von Attica, der Pallas Athene geweiht, und nach ihr Parthenon genannt, „das Haus der Jungfrau“; die Propyläen, prachtvolle Treppen und Vorhallen, welche den Zugang bildeten von der Stadt zur Acropolis; das Erechtheum, und der Tempel des Theseus, gleichfalls auf der Acropolis; der große Tempel der Ceres zu Eleusis; der Tempel der Minerva Alea zu Tegea, als der größte und schönste unter den Tempeln des Peloponneses, u. s. w.[4] Und wenn auf der Acropolis allerdings auch ein steinernes Theater stand, und Pericles neben dasselbe, für musicalische Aufführungen das Odeum baute, so hatten eben die Volksfeste „den Griechen nicht bloß die Bedeutung eines erheiternden Spieles, sondern auch einer religiösen Feier“[5].

246. „Von dem Bedürfnisse seiner beschränkten sinnlichen Auffassung getrieben, trachtet der Mensch, sobald ihm das Walten höherer Mächte kund geworden ist, sich ein Denkzeichen aufzurichten, an das er die Verehrung der Gottheit knüpfe. Zuerst begnügt er sich mit einem rohen

[1] Vgl. Schnaase, Bd. 1. S. 81—127. 152—158. 162—171. 189 ff. 213—216. 274—309. Bd. 2. S. 307 ff. Einen ausführlichen Nachweis des religiös-symbolischen Characters der ägyptischen Pyramiden findet man bei dem italienischen Gelehrten Ernst Schiaparelli, „Il significato simbolico delle Piramidi egiziane“, Roma-Torino-Firenze, Ermanno Loescher, 1884.

[2] Carriere, Bd. 1. S. 134. Vgl. Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte (5. Aufl. 1871) Bd. 1. S. 14.

[3] Schnaase, Bd. 2. S. 7. 200.

[4] Vgl. Schnaase, Bd. 2. S. 174—202. (Cit. 18.) Carriere, Bd. 2. S. 309 ff. (Cit. 20*.)

[5] Schnaase, Bd. 2. S. 177.

Denkpfeiler, dessen mächtige Gestalt ihm als Symbol des geheimnißvoll geahnten höchsten Wesens gelten muß. So wachsen Architectur und Plastik aus derselben Wiege hervor" [1].

Es ist bekannt, daß die zwei bildenden Künste, die Sculptur und Malerei, mit der Architectur in der innigsten Verbindung stehen, in einem Verhältnisse, welches namentlich in Hellas das der gegenseitigen Abhängigkeit war [2]. In der Geschichte der alten Künste tritt diese Thatsache besonders dort hervor, wo die drei genannten sich zur höchsten Blüte entwickelt haben. „Ein starker Grundzug," schreibt in diesem Sinne Kugler, „ein inniges Wechselverhältniß geht durch die gesammte hellenische Kunst. Der Tempel, das Haus des menschengleich gebildeten Gottes, ist ihr Ausgangspunkt. Er ist für das Werk der bildenden Kunst da, das Letztere für ihn. Seine Vorhalle nimmt das geweihte Schmuckstück auf; er selbst wird zum unmittelbaren Träger der Weihebilder. Das Gerüst von Säulen und Architrav gibt seinem Aeußeren diese Eigenschaft des Bilderträgers. Ueber dem Architrav, durch besondere Entwickelung des constructionellen Systems oder in freier Behandlung, gestaltet sich ein eigenthümliches Bauglied, der Fries, als der für die Aufnahme der Bilder zunächst bestimmte Raum; darüber das Feld des Giebels. Keine der Bauweisen des Alterthums hat eine so klare Scheidung zwischen Architectur und Bilderschmuck, und zugleich eine so innige Bedingung des Einen durch das Andere" [3].

Schon aus diesem Abhängigkeitsverhältnisse geht hervor, daß das was wir in Rücksicht auf die Architectur nachgewiesen haben, gleichfalls bezüglich der zwei bildenden Künste Geltung haben muß. Auch die ihnen angehörenden Ueberreste, welche die Kunstgeschichte aus der Zeit der vorher genannten alten Völker uns vorführt, sind in der That vorzugsweise religiöse Werke [4]: und wenn „die Bildhauerei der Chinesen sich über das Handwerkliche nicht erhebt, wenn ihre Schnitzereien, ihre Reliefs aus Metall und Thon keine selbständig künstlerische Auffassung zeigen, und das Gepräge des Zierraths und des Spieles tragen" [5], so begreift sich das von selbst, wenn man sich erinnert, daß es im Reiche der Mitte, wie wir früher sahen, keine religiöse Architectur gab.

247. „Vorzüglich an Bildern der Götter", schreibt Herder, „hat sich die älteste Kunst aufgerichtet, und gleichsam gehen gelernt; daher auch alle Völker denen Abbildungen der Götter versagt waren, in der

[1] W. Lübke, Grundriß der Kunstgeschichte (1873. 6. Aufl.) Bd. 1. S. 5.
[2] Vgl. unten, Abschnitt 10. Kap. 4. N. 416.
[3] Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte (5. Aufl. 1871) Bd. 1. S. 112.
[4] Vgl. Schnaase, Bd. 1. S. 129 ff. 160 f. 230. 365. 369. (Cit. 18.)
[5] Carriere, Bd. 1. S. 154. (Cit. 20*.)

bildenden Kunst nie eigentlich hoch emporgestiegen sind."[1] Es ist erklärlich, wenn die Zeugnisse welche diesen allgemeinen Satz bestätigen, vorzugsweise die griechische Kunst betreffen; denn keine andere hat ja in solchem Maaße wie diese, das Interesse der historischen Forschung in Anspruch nehmen können. In Hellas ist für die Plastik „das Götterbild der Ausgangspunkt, dem dann die menschliche Statue folgt ..... Der Urzeit genügte ein aufgerichteter Stein, ein Balken oder Brett zum Symbole der Gottheit. Die ältesten Bilder waren puppenhafte Figuren, aus Holz geschnitzt, bemalt, mit wirklichen Kleidern angethan; oder Hermen, bei denen nur der Kopf aus dem Pfeiler plastisch herausgearbeitet wurde. Es gemahnt an Aegypten, wenn es heißt daß in Griechenland die Götter mit geschlossenen Füßen, mit enganliegenden Armen gebildet wurden, die Augenlider herabgesenkt in traumartiger Ruhe. Der mythische Ahnherr der hellenischen Künstler, der Bildschnitzer wie sein Name Dädalus besagt, that sogleich den großen Schritt, daß er die Götter mit offenen Augen, schreitend, mit erhobenem Arme, darstellte: dies ist der Sinn der Ueberlieferung, daß seine Gestalten gingen und handelten."[2]

„Göttergestalten zu bilden", bezeugt Eduard Müller, „war bekanntlich die wichtigste Aufgabe der bildenden Kunst bei den Griechen"[3]; „die gesammte griechische Plastik", lehrt Anselm Feuerbach, „ruht auf dem Grunde der Religion; dem Glauben des Volkes verdankt sie ihre ersten Keime und ihre letzte Blüte: und war sie in den ältesten Zeiten nur die Sclavin der Religion, so hörte sie doch nie auf, ihre treue Gefährtin zu seyn."[4] Und Lasaulx wiederholt denselben Gedanken: als die höchste Aufgabe der bildenden Kunst galt in Hellas die Darstellung der Götter, in menschlicher, über das Maaß der Wirklichkeit erhöhter und verklärter Gestalt."[5]

Auf diesem Gebiete, dem religiösen, sehen wir sie denn auch nach den Perserkriegen, zu der Zeit des Pericles, ihre höchste Vollendung erreichen. Der erste Repräsentant dieser bewunderungswürdigen religiösen Sculptur, ihr hervorragendster Träger, ist Phidias. „Sein Ruhm überstieg schon im Alterthum den jedes anderen Künstlers; man kann die schönste Blütezeit der atheniensischen Kunst nicht nennen, ohne seiner zu gedenken. Der Undank seiner Zeitgenossen gegen den Künstler steht in scharfem Gegensatze

---

[1] Herder, Zur Philosophie und Geschichte, Buch 13, III. (Werke, Stuttgart 1827, Thl. 6. S. 140.) Vgl. Winkelmann, Geschichte der Kunst, Thl. 1. Kap. 1.

[2] Carriere, Bd. 2. S. 173. 176.

[3] Ed. Müller, Bd. 2. S. 259. (Cit. 31.) Vgl. Schnaase, Bd. 2. S. 62—66. (Cit. 18.)

[4] Anselm Feuerbach, „Der Vaticanische Apollo. Eine Reihe archäologisch-ästhetischer Betrachtungen" (2. Aufl 1855) S. 250. 26.

[5] Lasaulx, S. 56. (Cit. 19*.)

zu der Verehrung, welche seine Werke durch alle folgenden Jahrhunderte der griechisch-römischen Zeit genossen. Die berühmtesten derselben sind nicht nur selbst untergegangen, sondern sie gehören auch einer Klasse von Bildwerken an, aus der uns kein einziges Beispiel geblieben ist: es waren ‚chryselephantine' Statuen, colossale Bildsäulen der Götter aus Gold und Elfenbein zusammengesetzt. Vor allem Anderen pries man sein großes Bild des Zeus zu Olympia; von keinem Kunstwerke wird mit größerer Ehrfurcht gesprochen, es galt für ein Wunder der Welt, dessen Anblick von Kummer und Schmerzen erlöse, für eine göttliche Eingebung und eine Offenbarung des Gottes. Noch Jahrhunderte lang trug man sich mit der Sage umher, Jupiter selbst habe den Künstler geleitet, und da dieser nach Vollendung des Werkes zweifelnd ihn um ein Zeichen der Billigung gebeten, sie durch einen Blitz gegeben; man zeigte den Reisenden die Stelle, wo er eingeschlagen hatte. Eine ehrfurchtsvolle Rücksicht hielt die Römer ab, das heiliggehaltene Werk von seiner Stelle zu rühren; erst zu christlicher Zeit brachte man es nach Constantinopel, wo es später ein Raub der Flammen wurde." [1]

Auch die übrigen Werke des Phidias sind insgesammt Bildsäulen von Göttern, namentlich der Pallas Athene, oder Darstellungen aus der Geschichte der Götter. Dieser Fürst der Künstler verstand es eben besser, wie noch Quintilian von ihm berichtet, Götter darzustellen, als Menschen. „In der Kunst der Arbeiten aus Elfenbein", fährt der römische Rhetor fort, „hat es ihm nie jemand gleich gethan, selbst wenn er nichts geschaffen hätte, als die Minerva auf der Acropolis, oder den Jupiter zu Olympia in Elis. Dieses letztere Werk war in seiner Majestät dermaßen des Gottes würdig, daß man sagen kann, es habe durch seine erhabene Schönheit die schon bestehende Ehrfurcht vor demselben noch erhöht" 281). Auch die Nachfolger des Phidias, Polyclet, Scopas, Praxiteles, Lysippus, lieferten gleichfalls noch zahlreiche religiöse Kunstwerke; aber je mehr sie diesen Boden nach und nach verließen, desto mehr sank auch die Sculptur, namentlich in den zwei zuletzt Genannten [2].

§. 3.

Die Poesie, die Musik und die dramatische Kunst bei den heidnischen Völkern.

248. Wir können diesen Paragraphen mit einem Gedanken beginnen, demjenigen ganz parallel, welchen wir in dem letzten Satze des eben abgeschlossenen aussprachen. „Es ist überall das Schicksal und der Gang der Poesie, daß sie mit dem Wunderbaren und Erhabenen, mit den

[1] Schnaase, Bd. 2. S. 203 f. (Cit. 18.)
[2] Vgl. Schnaase, Bd. 2. S. 219—246.

großen Gestalten der Götterwelt und der Heldenzeit beginnt. Sie senkt sich in der Folge immer mehr herab von diesem hohen Fluge, nähert sich mehr und mehr der Erde, bis sie zuletzt in das Bürgerliche und Gemeine herabsinkt, und sich da am Ende verliert."[1] Friedrich von Schlegel gibt in diesen Worten dem Satze den wir in dem gegenwärtigen Kapitel zu beweisen haben, insofern es sich um die Poesie handelt, seinem ganzen Inhalte nach Zeugniß.

Die erste Hauptform der Poesie die sich bei den alten Völkern ausbildete, war nach Hermann Ulrici, Lasaulx, Carriere und Anderen die „Tempelpoesie", als deren Träger die Priester erscheinen. „In der ältesten pelasgisch-thracischen Vorzeit der Hellenen, in welcher die Religion und ihre Priester in erster Linie standen, und das ganze Leben ein religiöses Gepräge trug, erzeugte sich aus diesem sein ideales Abbild, die priesterliche Hymnenpoesie des Olen, Orpheus, Pamphus, um drei aus Vielen zu nennen: welche die in der späteren Entwickelung geschiedenen Elemente der epischen, lyrischen, dramatischen Kunst in ungeschiedener chaotischer Einheit enthielt. Aehnliches tritt ja auch hervor in den Hymnen der indischen Veda's, des persischen Avesta, in den Psalmen der Hebräer, in den altitalischen Liedern der Salier und der arvalischen Brüder, in der Edda der Scandinavier."[2] Die Poesie der Indier, bezeugt in vollem Einklange mit den letzten Gedanken Carriere, ist im Anfange, in den Liedern der Veda's, fast ausschließlich religiös; ganz das Gleiche gilt von den „Gatha's", den ältesten Liedern der Bewohner von Iran, in dem „Yasna" genannten Buche der „Avesta"[3].

Umfassendere Resultate, als es in Rücksicht auf andere Völker der Fall ist, bietet uns, aus naheliegenden Gründen, auch hier wieder die historische Forschung bezüglich der Poesie bei den Griechen. Auch Lasaulx sahen wir an erster Stelle auf diese hinweisen. Ausführlicher als er redet Ulrici. „Gab es im höchsten Alterthum des Hellenischen Volkes überhaupt eine gewisse Blüte der Poesie, so war dieselbe unstreitig religiös." „Von Anfang an, in den ersten Keimen Hellenischer Cultur, war die Kunst mit der Religion aufs innigste verbunden: und wie in diesen ersten Keimen bereits die ersten Anfänge zur Umgestaltung der alten Götterlehre liegen, so hat an derselben auch die Kunst bereits in ihren ersten Anfängen Theil genommen, und das begonnen was sie später zu vollenden hatte. Herodot sagt mit großer Bestimmtheit, daß nach seiner Meinung Hesiod und Homer den Hellenen ihre Theogonie gedichtet, den

---

[1] F. Schlegel, Geschichte der alten und neuen Literatur, 1. Vorlesung. (Werke, Wien 1846, Bd. 1. S. 34.)

[2] Lasaulx, S. 172 f. 176. (Cit. 19.)

[3] Vgl. Carriere, Bd. 1. S. 375 ff. 523 ff. (Cit. 20*.)

Göttern ihre Benennungen gegeben, ihnen ihre Ehrenbezeigungen, Verrichtungen und Aufgaben bestimmt, und Gestalt und Bildung derselben verzeichnet hätten[1]. Nicht als ob, wie man oft geglaubt hat, Hesiod und Homer die griechische Religion gleichsam selbst gemacht und erfunden hätten; Herodot kann nur gemeint haben, daß diese ältesten Sänger und Dichter die alte, ihnen überlieferte Götterlehre in das umgeschaffen hätten, was er an einer anderen Stelle ‚eigenthümlich-hellenisch' nennt, nämlich in die anthropomorphische Bildung. Wenn anderseits Homers und Hesiods Gesänge unzweifelhaft nur der vollendende Gipfelpunkt einer ganzen weitreichenden Kunstbildung waren, und in ihnen nur das zur Reife gediehen erscheint, was bereits in fernen Jahrhunderten Wurzel geschlagen hatte, so ist damit die Hauptrichtung der Hellenischen Kunst und Poesie von ihrem ersten Anfangspunkte bis zu ihrer höchsten Spitze verzeichnet. In jener Thätigkeit, in der Umbildung und Gestaltung der Götterlehre und Volksreligion nämlich, findet die griechische Kunst ihre ursprüngliche, tiefste und eigenthümlichste Bedeutung.

„Die Hellenische Religion konnte, ihrem innersten Wesen nach, das bezeichnete Ziel nicht verfolgen und erreichen ohne Vermittelung der Kunst. Die Poesie mußte ihrer Natur nach auch hier den ersten Rang behaupten; und demgemäß werden denn auch die alten Priester der Hellenen, die Gründer, Ordner und Verbreiter der Götterlehre und des Cultus, in den Hellenischen Sagen zugleich als die ältesten Dichter und Sänger bezeichnet: wie Aristoteles ganz allgemein bekundet, wenn er die ältesten ‚Theologen' mit Hesiod, dem Dichter, gleich- und zusammenstellt[2]. Was daher, wie wir vorher erwähnten, Herodot von Homer und Hesiod sagt, dasselbe ließe sich ohne Zweifel auch von den älteren Dichtern und Sängern hinsichtlich der Religionsbildung ihrer Zeiten mit gleichem Rechte behaupten, selbst wenn die späteren Nachrichten und Sagen, die uns erhalten sind, es nicht ausdrücklich bestätigten. Wäre es nicht ursprüngliche Eigenthümlichkeit der Hellenischen Religion, und mit ihr der Hellenischen Cultur überhaupt gewesen, durch den Mund der Poesie entwickelt, ausgebildet und verbreitet zu werden, wie hätten plötzlich Hesiod und Homer, die Dichter, aufstehen mögen, um den Hellenen eine Religion und Götterlehre zu geben, die bis dahin noch gar nicht existirt, oder doch fern und geschieden von der Poesie, in ganz anderen Gebieten des geistigen Lebens, den Sitz ihrer Bildung gehabt hätte?"[3]

---

[1] Herodot. 2. c. 53. [2] Arist. Metaph. 2. c. 4. n. 12.

[3] Hermann Ulrici, Geschichte der Hellenischen Dichtkunst (Berlin 1835) Bd. 1. S. 135. 70 f. 102 f.

Im Wesentlichen dieselben Gedanken finden sich bei Carriere, Bd. 2. S. 29. (Cit. 20*.)

249. Es war nicht anders möglich, als daß sich mit einer solchen, ihrem ganzen Wesen nach religiösen Poesie, zunächst im Gesange, die Musik verband. „Aus der priesterlichen Naturpoesie der Urzeit entwickelte sich, namentlich bei den Doriern, als Stimme des ganzen Volkes im Chorgesange die Lyrik; in seiner unlösbaren Verbindung mit der Musik erhielt derselbe seine festen Formen, die geradezu mit dem Namen des ‚Gesetzes', Nomos, bezeichnet wurden [1]. Dichter sind kaum genannt, eben weil sie die Stimme des Volksbewußtseyns waren. Thaletas der Musiker scheint zuerst den Chorgesang von dem altherkömmlichen Hexameter zu freien Rhythmen geführt zu haben, die aber einfach blieben, wie die ernsten, gehaltenen Melodien; im Anschlusse an das Volksthümliche ward er der künstlerische Begründer des dorischen Styls. Die Poesie war zunächst der Religion geweiht; und hier schloß sie sich dem Cultus des Apollo an, und diente dem sittlichen Geiste desselben, der Stimmung und Erhebung des Gemüthes zu ihm. Es konnten in den Chören weniger die Thaten der Götter erzählt, als der Sinn, die Bedeutung ihres Wesens, und die Empfindung der Menschen ausgesprochen werden, die sich versöhnungsbedürftig, oder in dankbarer Freude, dem Heiligthum nahten" [2].

In Griechenland — um wieder einem selbständigeren Forscher das Wort zu geben — „gewann der lyrisch-epische Ausdruck des religiösen Gefühls und der heiligen Sage unzweifelhaft bald eine bestimmte, auf Sitte und Gebrauch beruhende Form, und darauf gründete sich, wie auf einem sicheren, festen Fundamente, eben so unzweifelhaft jene älteste Blüte heiliger Priester- und Cultuspoesie. Der Priester, als Vorsteher der religiösen Feierlichkeit, Anordner der Opfer, und Aufseher der Heiligthümer und heiligen Gebräuche, bewahrte die Sitte und die Form des heiligen Gesanges, und aller musischen Festlichkeiten des Cultus; er ordnete und leitete Poesie und Musik; er verzeichnete die rechte Art ihres Ausdrucks, und gab ihr die passenden Worte, welche den Göttern gefällig und genehm seyn mochten. Er mußte also selbst zum Dichter und Sänger werden, damit Sitte und Gebrauch nach festgestellter Weise beobachtet wurde: und Priester und Dichter verschmolzen zu Einer Person.

„Hymnisch, den Göttern zu Lob und Dank, in Lust und Leid geweiht, sind unzweifelhaft überall die ersten Anfänge von Gesang und Dichtung; hymnisch war die ganze mythische Urpoesie auch in Griechenland . . . Es waren Hymnen, die nach Herodot unter Olens Namen auf Delos sich erhalten hatten; Hymnen, die dem Orpheus, Musäus

---

[1] Ausführlich handelt von „der alten nomischen Poesie" Ulrici, in dem eben citirten Werke, Bd. 2. S. 149—189.

[2] Carriere, Bd. 2. S. 110. (Cit. 20*.)

und Pamphus zugeschrieben, und von den attischen Lycomeden, den berühmten Nachkommen des Pandion und Lycus, gesungen wurden. Pindar, Aeschylus und Andere rühmen daher den Orpheus als großen Musiker, und bezeichnen seine Poesie als lyrisch, weil später die Hymnendichtung zur lyrischen Poesie im engeren Sinne gehörte. Menander nennt die meisten Hymnen des Orpheus ‚physisch', weil sie von der Natur (Physis) der Götter singen; und Aristides rechnet Orpheus und Musäus zu den alten Hymnendichtern. Eumolpus, der Sohn oder der Vater des Musäus, später meist als Gründer der Eleusinischen Mysterien berühmt, und von dem Priestergeschlechte der Eumolpiden als Stammvater verehrt, ward ohne Zweifel ebenfalls als Dichter hymnischer Gesänge betrachtet, wenn ihn auch Spätere zu den vor-Homerischen Epikern zählten[1]; daß er derselben Periode und derselben Gattung der Poesie wie Orpheus und Musäus angehörte, zeigt wenigstens die häufige Zusammenstellung seines Namens mit den beiden Letzteren. Von Pamphus, der nach der Tradition den Athenern die ältesten Hymnen dichtete, wird ausdrücklich eines Hymnus auf Demeter, eines andern auf Poseidon, und eines dritten auf die Chariten erwähnt. Ohne Zweifel waren aber auch seine Gesänge auf Artemis und auf den Eros, obwohl sie Pausanias ‚Epen' nennt, nach dessen eigener Meinung hymnisch; da jener auf den Eros, wie Pausanias ebenfalls berichtet, neben Orphischen von den Lycomeden gesungen wurde. Olen und Philammon endlich, die Priestersänger des Apollo-Cultus, erscheinen nicht minder fast überall in den Sagen und Berichten der Späteren als Hymnendichter . . . . .

„Halten wir fest an den einfachsten, ältesten Begriffen und Vorstellungen, so ergibt sich aus Allem, daß jene ältesten Priester und Sänger, weit entfernt von den späteren Ausschweifungen philosophischer Grübelei, und mit Geheimnissen spielender Dichtung, weit entfernt von den seltsamen Erzeugnissen einer wundersüchtigen Phantasie, wie von den Ergüssen versteckter Sinnlichkeit und schwärmenden Gefühls, in den einfachsten, aber kräftigsten und gewaltigsten Empfindungen der Lust und des Schmerzes, der freudigen Bewunderung und des furchtsamen Staunens, mächtig ergriffen von der geheimnißvollen Ahnung des Unendlichen und Unaussprechlichen, in der Erinnerung an Vorstellungen, Traditionen und Sagen der Väter die Götter preisend besangen, in hymnischen, lyrisch-epischen Dichtungen ihren Gefühlen und Vorstellungen Wort und Ausdruck durch

[1] Die alte Bedeutung der Ausdrücke „Epos" und „episch" ist eine weitere, als jene, in welcher dieselben später gebraucht wurden. Als „episch" bezeichnete man alle Dichtungen in gleichmäßig fortlaufendem, unwandelbarem Versmaaße namentlich des Hexameters. In den allerältesten Zeiten wurde jede Poesie episch genannt.

Bild und Gleichniß gaben, und so die Religion zugleich und die Poesie der Hellenen weiter entwickelten“ [1].

250. Daß in den Werken des Hesiod und des Homer die griechische Poesie ihre höchste Vollendung erreichte, ist eine Thatsache, die niemand mehr in Zweifel zieht. Die Iliade und die Odyssee insbesondere, das Werk des Homer, ist nach Ulrici das Gedicht aller Gedichte, das Ideal, die Norm und Richtschnur aller epischen Poesie, das Urepos, das die Alten zu allen Zeiten nur mit Ehrfurcht betrachteten, und mit dem höchsten Lobe überhäuften [2]. „In der Homerischen Poesie“, heißt es bei Carriere, „hat das Hellenenthum seine Stimme für alle Zeit erhalten. Sie ward kraft ihrer Wahrheit und Schönheit die Grundlage der ganzen späteren Cultur, der Dichtung nicht bloß, auch der bildenden Kunst, auch der Geschichte, auch der volksthümlichen Religion und Lebensweisheit . . Homer, lehrt Plato, hat ganz Hellas gebildet. Vom Homer, sagten die Alten selbst, sind alle späteren großen Geister genährt, wie vom Okeanos alle Quellen und Ströme. Ein Epigramm der Anthologie bewahrt seine Geltung bis heute:

Zeiten hinab und Zeiten hinan tönt ewig Homeros'
Einziges Lied, ihn krönt jeder olympische Kranz;
Lange sann und schuf die Natur, und als sie geschaffen,
Ruhete sie, und sprach: Einen Homeros der Welt.

Als die naturwüchsige und zugleich künstlerische Vollendung des Epos haben die Homerischen Gesänge eine allgemein menschliche Bedeutung, wie das erste Buch Moyses oder die Psalmen eine solche in ihrer Art gleichfalls besitzen“ [3].

Gehört nun, wie alle früheren Erzeugnisse durch die sie vorbereitet wurde, auch diese edelste und werthvollste Frucht dem Boden des religiösen Lebens an? Wäre es anders, dann hätte ja Herodot, wie wir schon hörten (S. 26), unmöglich sagen können, daß Homer und Hesiod den Griechen ihre Theogonie, ihre Lehre von den Göttern gegeben hätten. Die epische Poesie des Homer bringt, „indem sie die volksthümlichen Heldenlieder vereinigt, auch die Götter der einzelnen Kreise zusammen, und ordnet sie zu Einer Familie, deren Haupt der Eine Himmelsgott der Urzeit bleibt. Was Homer von den Mythen aufnimmt, das wird dadurch Gemeingut; wie er die einzelnen Götter auf Grundlage der Ueberlieferung characterisirt, das bildet wiederum den Ausgangspunkt für die nachkommenden Dichter und Plastiker. Die große Wahrheit von einem Walten der Vorsehung, von einer Leitung der menschlichen Dinge durch

---

[1] Ulrici, Bd. 1. S. 135—140. 157 f. (Cit. 27*.)
[2] Ulrici, Bd. 1. 176. [3] Carriere, Bd. 2. S. 67. (Cit. 20*.)

Gott, veranschaulicht er durch die Theilnahme welche die Götter für die Menschen offenbaren, und durch das Einwirken der himmlischen Mächte auf die Angelegenheiten der Erde. Er erfindet den Stoff nicht, die Helden und ihre Thaten so wenig wie die Götter; aber er gibt ihm eine kunstvoll schöne Gestalt mit frei formender Dichterkraft, die aus der dem Einen und gleichen Volksgeist entsprungenen Vielheit ein harmonisches Ganzes bildet . . Die alte Naturbedeutung der Götter trat im Epos in den Hintergrund, das Walten derselben über den Menschen, die Ausprägung ihrer geistigen Eigenschaften ward das Hauptsächliche; sie wurden die Ideale, die Ur- und Vorbilder des sittlichen und geschichtlich fortschreitenden Lebens. Diese Gestalten, sagt auch Schelling, entstehen nicht durch Poesie, sondern sie verklären sich in Poesie; die Poesie selbst entsteht erst mit ihnen und in ihnen"[1].

Kurz, „solange die griechische Religion wirkliches Leben hatte, waren die Dichter die Träger und Bildner der Mythen, die Dolmetscher des Volkes für Gebet, Lob und Danksagung . . . . Und die Homerischen Dichtungen enthalten nicht nur die Erstlinge schriftlicher Tradition, sondern sie galten den Griechen auch für den Kanon religiöser Wahrheit, oder doch für das Hauptmittel religiöser Bildung"[2]. Offenbar kann es nur in diesem Sinne gemeint seyn, wenn Schelling den Homer „die wundervollste Erscheinung des Alterthums" nennt, „den Messias des Heidenthums, das sich in ihm vollende", und wiederum Carriere die Gesänge dieses Dichters als das „Grundbuch oder die Bibel der hellenischen Cultur" bezeichnet.

251. Von der Musik, beziehungsweise vom Gesange, der sich mit natürlicher Nothwendigkeit an die religiöse Lyrik immer anschließt, war in der vorletzten Nummer bereits die Rede. Wir lassen nur noch zwei Zeugnisse folgen. „Die Musik", berichtet Carriere, „die Musik als Erziehungsmittel war" in Hellas, in der ältesten Zeit wie in der späteren, „in untrennbarer Verbindung mit Gottesdienst und Poesie. Verse religiösen und sittlichen Inhalts wurden in einfach edlen Weisen gesungen, und dadurch der Empfindung eingeprägt, dadurch die Bewegung des Gemüths an einen ruhigen machtvollen Gang gewöhnt"[3]. Allgemeiner spricht dieselbe Thatsache Lasaulx aus. „Die Musik bildet in dem Cultus aller historischen Völker zu allen Zeiten, von Anbeginn bis heute, einen wesentlichen Bestandtheil der Gottesverehrung. Wie bei dem Göttercultus der Aegyptier, Perser, Indier Hymnen, bei dem Gottesdienste der Hebräer Psalmen gesungen wurden, und jede Opferhandlung von Gesang, Cymbeln und Saitenspiel begleitet war: so war auch im hellenischen Cultus

---

[1] Carriere, Bd. 2. S. 76 f. Man vergleiche auch S. 62. 64 f.

[2] Hist.-pol. Blätter, Bd. 30. S. 218. 222.

[3] Carriere, Bd. 2. S. 126. (Cit. 20*.)

Tempelmusik durch Sänger und Sängerinnen, Harfner, Flötenspieler und Trompeter allgemein üblich, und man darf annehmen, daß jeder größere Tempel seine musicalische Kapelle gehabt habe" [1].

252. Was zuletzt die dramatische Kunst betrifft, so ist die hellenische Tragödie „bekanntlich hervorgegangen aus den Festen des Dionysos, in welchen die Leiden dieses Gottes gefeiert wurden; ganz, wie zwei Jahrtausende später die Tragödie der christlichen Völker aus dem geistlichen Drama, den Passionsspielen der Leidensgeschichte Christi entstanden ist. Sie nahm daher ihren Inhalt zumeist aus den Göttermythen und Heldensagen" [2]. Das Theater selbst war immer einem Gotte geweiht, meistens dem eben von Lasaulx genannten Dionysos (Bacchus); in der Mitte des für den Chor bestimmten Raumes erhob sich der Altar (Thymele) des Gottes. Der Chor bewegte sich im Namen des Volkes, das er vertrat, mit religiösen Gesängen in entsprechenden Rhythmen um den Altar; nach Beendigung der dramatischen Darstellung aber stiegen in Athen die zehn Strategen zu demselben hinauf, um mit Gebet und Weihe das Trankopfer auszugießen [3].

„Wie man", schreibt in voller Uebereinstimmung hiermit Carriere, zur Zeit der Perserkriege „in der Geschichte selbst den Sturz des Uebermuths und den Sieg des besonnenen freien Geistes erfahren, so ward nun" durch das Drama „in der Kunst die göttliche Gerechtigkeit, die Macht der sittlichen Weltordnung verherrlicht. Die Dichter waren wieder die Lehrer des Volkes, das von ihnen den Mythus in vollendender Durchbildung, das in sinnschweren Worten der Weisheit die Anleitung zur Betrachtung der menschlichen Geschicke im Lichte der Vorsehung, die Mahnung zur Mäßigung, zur gottesfürchtigen Besonnenheit empfing . . . . Das Drama war und blieb" auch zu der Zeit des Sophocles „eine religiöse und öffentliche Angelegenheit; . . . es war ein Theil des gottesdienstlichen Festes, und so erschienen auch die Schauspieler in Feierkleidern, in langwallenden, purpur- und goldstrahlenden Gewändern. Götter und Heroen darstellend, sollten sie größer denn die Menschen erscheinen; darum schritten sie auf den erhöhten Sohlen des Cothurns einher, und der Haarschmuck überragte das Haupt" [4].

So vollendeten die Tragiker das Werk, das viele Jahrhunderte vor ihnen die Dichter der Hymnen und die Epiker begonnen hatten, die Aus-

---

[1] Lasaulx, S. 125 f. (Cit. 19.)

[2] Lasaulx, S. 181.

[3] Guhl und Koner, Das Leben der Griechen und Römer (Berlin 1876, 4. Aufl.) S. 138 ff. Lübke, Geschichte der Architectur (Leipzig 1870, 4. Aufl.) S. 109. Danz, Aeschylus' Trauerspiele (Leipzig 1808) Bd. 2. S. IV.

[4] Carriere, Bd. 2. S. 228. 232. 236. (Cit. 20*.)

bildung der religiösen Anschauungen. „Jedem Unbefangenen drängt sich unabweisbar die Beobachtung auf, daß die intellectuelle, sittliche und religiöse Entwickelung der Griechen in schönster Harmonie erfolgte, und immer schönere Blüten trieb, bis die natürliche Kraft des Volkes sich ausgelebt hatte und ihrem Untergange entgegeneilte. Von Homer und Hesiod, von Theognis und Alcäus zu Pindar, Aeschylus, Sophocles, werden die Göttergestalten immer reiner und edler, tritt die Person des Zeus immer bedeutsamer und erhabener vor allen übrigen hervor: und in gleichem Maaße als der Begriff der Gottheit sich läutert, verklärt sich auch die Idee der göttlichen Vorsehung, und schwindet auch die herbe Dissonanz zwischen dem freien göttlichen Walten und dem nothwendigen Gange des ‚Schicksals'" [1].

§. 4.

Die schönen Künste bei den Israeliten und den christlichen Völkern.

253. Die griechische Religion mit ihrer gesammten Mythologie war so wenig, wie irgend eine andere Religion, das Erzeugniß der Reflexion und künstlichen Berechnung, sondern Offenbarung: freilich nicht die reine, unmittelbare Offenbarung der ewigen Wahrheit, sondern die auf dem Boden der Uroffenbarung erwachsene, unter theils göttlicher theils dämonischer Einwirkung, sowie unter der Macht geschichtlicher und natürlicher Einflüsse entwickelte Lehre von Gott und der Welt. Sowie die griechische Kunst nicht nur ein Höchstes in ihrer Art darstellt, sondern in einzelnen ihrer Schöpfungen in eine andere, höhere Sphäre hinüberreicht, so enthält auch die griechische Religion manche Anklänge an die übernatürliche Wahrheit, manche Spuren der wahren Gottesverehrung. St. Justin der Märtyrer hat gesagt: „Jene unter den Heiden, die dem Logos nachlebten, waren Christen: wie Socrates, Heraclit, und andere ihnen Aehnliche." Das will sagen: der Logos, jenes Wort welches nach dem Evangelium von Anfang war, immer und überall auf den Menschengeist wirkte, und jeden der ihm nicht widerstrebte, zur Kindschaft Gottes befähigte, — Er hat in den edelsten und genialsten Männern von Hellas bereitwillige Aufnahme und einen fruchtbaren Boden gefunden; und seine unerschöpfliche Kraft ist es, die sich in allen glorreichen Erscheinungen des griechischen Lebens erweiset. Wohl haben auch die Griechen das Ebenbild Gottes keineswegs rein und unentstellt bewahrt; aber sie haben es treuer bewahrt, als alle anderen Völker: und eben dadurch besaßen sie eine größere Empfänglichkeit für das fort und fort der Menschheit zuströmende

[1] Hist.-pol. Blätter, Bd. 30. S. 428.

göttliche Licht, und waren zugleich eines wirksamern Schutzes theilhaftig gegen die Einwirkungen der dämonischen Mächte[1].

Liegt in dieser Thatsache, wenn auch nicht der einzige Grund, doch ohne Zweifel das vorzüglichste Moment zur Erklärung der anderen welche jedermann kennt, daß nämlich nirgends im Heidenthum sich die schönen Künste zu so hoher Blüte entfaltet haben, wie bei den Hellenen: so müssen wir offenbar nothwendig eine nicht minder glückliche Entfaltung, einen noch bedeutenderen Aufschwung, und zwar an erster Stelle auf dem Gebiete der religiösen Künste, dort erwarten, wo die Uroffenbarung in ihrer vollen Reinheit festgehalten wurde, und die Erkenntniß des wahren Gottes nie verloren ging. Und diese Erwartung findet in den thatsächlichen Erscheinungen ihre volle Bestätigung.

254. „Damit man", spricht Fenelon in dem dritten seiner „Dialoge über die Beredtsamkeit" zu seinen zwei Freunden, „damit man die oratorischen und poetischen Vorzüge der heiligen Schrift zu empfinden im Stande sey, dazu ist nichts dienlicher, als daß man seinen Geschmack an der Einfachheit des Alterthums bilde; namentlich die Lectüre der alten griechischen Schriftsteller ist in dieser Rücksicht sehr zu empfehlen. Ich sage, der alten: denn jene Griechen welche bei den Römern mit Grund alles Ansehen verloren hatten, und von ihnen *Graeculi* genannt wurden, waren vollständig entartet. Wie ich Ihnen schon gestern sagte, man muß den Homer, den Plato, den Xenophon und die übrigen alten Classiker kennen. Dann wird man sich von der Weise der Schrift nicht mehr überrascht finden; denn es sind fast dieselben Eigenthümlichkeiten, der gleiche Ton der Erzählung, die nämlichen Bilder für große Erscheinungen, dieselben Gefühle, denen man darin begegnet. Der Unterschied der zwischen beiden hervortritt, fällt ganz zum Vortheil der heiligen Schrift aus. Sie übertrifft unendlich weit alle Classiker an Natürlichkeit und Einfalt, an Lebendigkeit der Darstellung, an großartiger Erhabenheit. Niemals ist selbst Homer der Großartigkeit der Gesänge des Moyses nahegekommen, namentlich des letzten[2], den alle israelitischen Kinder auswendiglernen mußten. Niemals hat eine griechische oder lateinische Ode die Erhabenheit der Psalmen erreicht. Jener Psalm z. B., welcher anfängt: ‚Gott über die Götter, Jehova redet, und ruft der Erde', geht weit über alle menschliche Vorstellung hinaus. Nie hat Homer, noch irgend ein anderer Dichter, es dem Isaias gleichgethan, wenn dieser die Majestät Gottes schildert, in dessen Augen die Reiche der Erde nur wie ein Sandkorn sind, und das Weltall wie ein Zelt, das man heute aufschlägt, um es morgen wieder abzubrechen[3]. Bald hat dieser Prophet die volle zarte

---

[1] Vgl. Hist.-pol. Blätter, Bd. 30. S. 218—220.

[2] 5. Moys. 32. [3] Is. 40, 15—17. 24, 1. 19. 20.

Weichheit der Ekloge, wie da, wo er die lachenden Bilder des Friedens malt[1]; und dann steigt er wieder so hoch, daß er Alles unter seinen Füßen läßt. Welche Leistung des profanen Alterthums ferner läßt sich mit der rührenden Klage des Jeremias über das Unglück seines Volkes in Vergleich bringen[2], oder mit dem Gesichte in welchem Nahum" (2. 3) „das stolze Ninive dem Anstürmen eines zahllosen Kriegsheeres erliegen sieht? Es ist als ob man das Heer selbst sähe, als ob man das Getöse der Waffen und der Streitwagen wirklich vernähme: Alles ist mit jener Lebendigkeit gezeichnet, welche die Einbildungskraft fortreißt. Der Prophet läßt den Homer weit hinter sich zurück. Oder lesen Sie bei Daniel" (Kap. 5) „die Stelle, wo er dem Baltassar das Strafgericht Gottes verkündigt, das sofort über ihn hereinbrechen soll: und zeigen Sie mir dann in den großartigsten Schöpfungen des Alterthums etwas, das sich mit solchen Stellen vergleichen ließe.

„Dazu kömmt, daß die Darstellung in der heiligen Schrift immer vollkommen angemessen erscheint: überall herrscht der rechte Ton, in der Erzählung, in den ins Einzelne gehenden Vorschriften der Gesetze, in der Beschreibung, in den pathetischen Abschnitten, in der Verkündigung der Geheimnisse, in den Ermahnungen für das ethische Leben. Kurz, der Unterschied zwischen den Propheten und den profanen Dichtern ist eben so groß, wie zwischen dem wahren Enthusiasmus und dem falschen. Die einen erscheinen in Wahrheit begeistert, und man empfindet bei ihnen unverkennbar etwas Göttliches; an den andern, indem sie sich anstrengen sich über sich selbst zu erheben, bleibt jederzeit die menschliche Schwäche sichtbar. Nur in dem zweiten Buche der Machabäer, im Buche der Weisheit namentlich gegen das Ende, und in dem Buche Sirach vorzugsweise im Anfange, treten Spuren jener Schwülstigkeit des Styls hervor, welche die Griechen, damals schon im Verfall, im Orient verbreiteten, nachdem dort mit ihren Waffen auch ihre Sprache zur Herrschaft gelangt war. Doch es ist eine vergebliche Arbeit, diese Dinge durch Worte jemanden zum Verständniß bringen zu wollen: man muß sie selber lesen, wenn man sie fühlen will"[3].

„Die Geschichte des Job", so läßt sich ein zweiter, gleichfalls authentischer Zeuge vernehmen, „ist eine Darstellung, die auch nur als solche und nach einem bloß irdischen Kunstsinne betrachtet, zu dem Eigenthümlichsten und Erhabensten gehört, was aus der Vorwelt übrig geblieben ist. Nicht mehr ganz in das Mosaische Geheimniß gehüllt, deutlicher, spricht sich die den Hebräern eigene und ihnen anvertraute höhere Er-

[1] Is. 11, 6—8. [2] Jer. 9, und in den „Klageliedern".

[3] Fénelon, Dialogues sur l'éloquence, 3. (éd. Delzons, Paris 1861) p. 103 ss.

kenntniß und Gottesansicht aus in den Gesängen Davids, den Sinnbildern Salomons, und den Weissagungen des Isaias; mit einem Glanz und einer Hoheit, die, auch nur als Poesie beurtheilt, Bewunderung erregt, und über allen Vergleich erhaben, jede schmähende Anfeindung darniederschlägt: eine Feuerquelle göttlicher Begeisterung, aus welcher die größten Dichter auch der neueren, bis auf unsere Zeit sich zu ihrem kühnsten Aufschwung ermuthigt haben"[1].

255. Einzelne Leser dieses Buches — viele solcher Gesinnung dürfte es kaum finden — könnten die Zuverlässigkeit der zwei aufgeführten Zeugen in Zweifel zu ziehen geneigt seyn, insofern beide zu den „Ultramontanen" gezählt werden. Großentheils gerade dieser Rücksicht wegen habe ich in den vorhergehenden Paragraphen vorzugsweise Männer reden lassen, welche der Verdacht des Ultramontanismus nicht treffen kann; und eben darum mögen die Nämlichen auch an dieser Stelle wieder das Wort haben.

Moriz Carriere bezeichnet das Buch Job, von dem wir eben Friedrich von Schlegel reden hörten, als „das herrlichste Kunstwerk des hebräischen Geistes". „Ich stehe nicht an," fährt er fort, „den Job mit Gustav Baur das größte Gedicht von specifisch religiösem Inhalt aus vorchristlicher Zeit ebenso zu nennen, wie ‚die göttliche Comödie' das größte der christlichen Welt ist"[2].

Einige Seiten früher aber schreibt derselbe Gelehrte also. „Lyrik, subjective Poesie, ist der Grundton des Hebräerthums auf dem Gebiete der Kunst. Sie begleitet es von seinen Ursprüngen an; und die Psalmen geben uns nicht sowohl die Gefühlsergüsse und Bekenntnisse eines einzelnen Dichters und Königs, als die Herzens- und Geistesgeschichte eines priesterlichen Volkes im Laufe vieler Jahrhunderte[3]. Und im gewaltigen Ausdruck des Gottvertrauens, wie des Sündenschmerzes und der Sehnsucht nach Versöhnung, in der Anerkennung des ewigen Grundes und Zieles von allem Zeitlichen, sind sie ein Muster religiöser Poesie das in seiner classischen Größe für immer dasteht, und durch die Jahrtausende seine gemütherschütternde wie seine trostverleihende Kraft und Herrlichkeit bewährt hat und bewähren wird"[4].

---

[1] F. Schlegel, 4. Vorlesung, Bd. 1. S. 112. (Cit. 26*.)

[2] Carriere, Bd. 1. S. 330. (Cit. 20*.)

[3] Es ist fast, als ob Carriere nicht daran dächte, daß die 150 Psalmen ja keineswegs insgesammt den „einzelnen Dichter und König" David zum Verfasser haben, sondern wirklich verschiedenen Verfassern aus verschiedenen Jahrhunderten angehören.

[4] Carriere, Bd. 1. S. 297.

Für Leser denen Carriere's Richtung unbekannt ist, mag hier eine kurze Stelle aus dem Schlußartikel des letzten Bandes seines Werkes Platz finden; der besondere Titel des Bandes lautet: „Das Weltalter des Geistes im Aufgange." Dort redet

Carriere redet in diesen Worten von den Leistungen der Poesie bei den Israeliten mit um nichts geringerer Anerkennung, als früher Fenelon und Friedrich von Schlegel. Und gerade so äußert sich schließlich auch Carl Schnaase, da er „des Reichthums der hebräischen Poesie" gedenkt. „Welche Fülle von Bildern zeigt sich hier! Wie lebendig ist das Gefühl des Psalmisten, der Propheten, für alle Erscheinungen der Natur, für das Weite, Große, Erhabene, Leuchtende, und dann wieder für das Kleine und Zarte, oder für das Dunkle und Schreckende! Wie kräftig und erschütternd malen sie die Gerichte des göttlichen Zornes, die Zerstörung, den Zug der mächtigen Heerschaaren, das Getöse von Reitern und Wagen, die Einsamkeit und Verödung der vernichteten Städte! Wie freundlich und lieblich sind die Bilder des Friedens und des Glücks! Unvergleichlich sind diese Sänger in der Gabe, mit Einem Zuge ein ganzes Bild vor unsere Seele zu stellen, unerschöpflich in immer neuen Vergleichen; sie verstehen Alles, Pflanzen und Thiere, Jungfrau und Greis; in den zartesten Beziehungen wissen sie das Characteristische aufzufinden. Sie durchschauen die Natur bis in das Innerste, und besitzen die Macht, das volle Leben der Dinge unserer Seele vorzuzaubern" [1].

256. In Rücksicht auf die vorchristlichen Völker stände es nach dem hier und im vorigen Paragraphen Gesagten wohl hinlänglich fest, daß es durchaus der Boden des religiösen Lebens ist, auf welchem die Poesie, und mit ihr die Musik, sich entwickelt und zu ihrer höchsten Blüte entfaltet hat. Tritt nun dieselbe Erscheinung auch bei den christlichen Völkern wieder hervor?

Ernst von Lasaulx bejaht diese Frage. „Denselben Entwickelungsgang" wie im Alterthum, „hat die Poesie bei den christlichen Völkern des Abendlandes genommen: denn auch bei ihnen finden sich zuerst

---

Carriere folgendermaßen. „Preußens König" (Friedrich Wilhelm IV.) „demüthigte sich zu Olmütz vor Oesterreich, und verbündete sich mit dem Pfaffenthum, als ob das die Stütze des Thrones und der Ordnung wäre, und nicht selber herrschen wollte. Aber unermüdlich blieb der nationale Gedanke an der Arbeit . . . Und als nun der geistliche und weltliche Despotismus an der Tiber und an der Seine dem deutschen Volke an Einem Tage den Krieg erklärte, die Selbständigkeit unsers Geistes, die Aufrichtung unsers Bundesstaats nicht dulden, vielmehr über die zerstückten und gebeugten Glieder Deutschlands ein fremdes Joch legen wollte: da standen alle Stämme einmüthig zusammen, aller Parteihader war vergessen, opferfreudig setzten sie Gut und Blut an Ehre, Recht und Freiheit; unter der Wucht ihres Armes brach der Schwindelbau zusammen den Napoleon III. errichtet, und wie ihm so fiel auch Pius IX. die weltliche Krone vom Haupt, als er eben sich göttliche Unfehlbarkeit angemaßt hatte. Da ging durch das ganze Volk das erhebende Gefühl: das ist kein Zufall, das ist ein Gottesgericht, hier haben geistige Mächte gewaltet, das ist ein Sieg der göttlichen Weltordnung." Carriere, Bd. 5. (Leipzig 1873) S. 666 f.

[1] Schnaase, Bd. 1. S. 235. (Cit. 18.)

religiöse Kirchenlieder, dann epische Heldenlieder und lyrische Liebeslieder, und nachdem das nationale Leben vollständig entwickelt und sein Höhepunkt überschritten war, seit dem vierzehnten Jahrhundert zuerst das geistliche, dann das weltliche Drama" [1].

Aber wir können die Frage einfacher und zugleich entscheidender beantworten, indem wir auf die liturgischen Bücher der Kirche verweisen, das Meßbuch, das Brevier und das Pontificale. Dort studire und betrachte man die für die Weihe eines Gotteshauses, für die Consecration eines Bischofs, für die Priesterweihe vorgeschriebenen Gesänge; die „Improperien" der Charfreitagsliturgie, den Ostergesang des Diacons am Charsamstag [2], die Präfationen für Weihnachten, Ostern, Pfingsten, das Dreifaltigkeitsfest, für die Feste der Mutter des Herrn und für jene der Apostel; die „Sequenzen" der Messen für Fronleichnam [3], Pfingsten [4], Ostern [5], das Fest der Schmerzen Mariä, und für die Todtenmesse [6]; die Hymnen: für das Pfingstfest, *Veni Creator Spiritus* [7], für die Passionszeit, *Vexilla Regis* und *Pange lingua* [8], auf den heiligen Johannes Baptista, *Ut queant laxis* [9], auf die heiligste Jungfrau, *Ave maris stella* [10], und die unvergleichlichen Gesänge des heiligen Thomas von Aquin auf das allerheiligste Sacrament, *Sacris solemniis, Verbum*

---

[1] Lasaulx, S. 176. (Cit. 19*.)

[2] „Exultet iam angelica turba coelorum . . ."

[3] „Selbst ein Scholastiker wie Thomas von Aquino ruft zur Liebesfeier des Erlösers in prachtvollen Strophen auf: *Lauda Sion Salvatorem.*" So schreibt über diese allerdings „prachtvolle" Sequenz „selbst" ein moderner Aesthetiker wie Moriz Carriere, Bd. 3. Abtheilung 2. S. 265. (Cit. 20*.)

[4] *Veni sancte Spiritus,* von dem Könige Robert von Frankreich, gest. 1031.

[5] *Victimae paschali laudes.* Als den Verfasser dieser Sequenz bezeichnen die Einen den heiligen Petrus Damianus, gest. 1072, die Anderen Wipo, Kaplan Conrads II., der gleichfalls dem 11. Jahrhundert angehört.

[6] „Ein Jacopone von Todi stellte sich mit Maria unter das Kreuz, und sang das herrliche *Stabat mater,* während Thomas von Celano den Tag des Zornes" *(Dies irae)* „des Gerichtes herankommen sah, der die Welt zu Asche macht, wo die Gräber sich aufthun, und Alles offenbar wird vor dem Auge des Herrn. Und ein Palestrina hat die durch die Jahrhunderte fortklingende Musik dieser Gefühle in seine reine Tonsprache übersetzt, und die Melodien entbunden die hier schlummerten, aber schon die Herzen der Dichter bewegt hatten." So abermals Carriere, 3, 2. S. 265.

Jacopone von Todi (Jacobus de Benedictis) starb 1306; Thomas von Celano um die Mitte des 13. Jahrhunderts.

[7] Nach Einigen von Rhabanus Maurus, nach Anderen von Carl dem Großen; wahrscheinlicher, nach Mone (Bd. 1. S. 242), von Gregor dem Großen.

[8] Von Venantius Fortunatus, gest. zwischen 600 und 610.

[9] Von Paulus Diaconus, gest. gegen 800.

[10] Der Verfasser dieses Hymnus ist nicht bekannt.

supernum, Pange lingua, Adoro te[1]. Diese Schöpfungen der christlich-religiösen Poesie, sagen wir, lese, betrachte, verstehe man, höre man von tüchtig geschulten Chören vortragen: und dann nenne man, von der heiligen Schrift abgesehen, das Erzeugniß der profanen Dichtkunst alter, mittlerer oder neuester Zeit, welches sich, nicht ihnen gleichstellen, sondern mit ihnen auch nur vergleichen ließe.

257. Herder, der deutsche Classiker, stand nie in dem Rufe übergroßer Begeisterung für die christliche Religion; darum soll hier eine Stelle folgen, in welcher er sein Urtheil über den Werth der in Rede stehenden poetischen Leistungen ausgesprochen hat.

„An der Wirkung die das Christenthum auf die Sitten der Welt gehabt hat, nimmt auch sein großes Werkzeug Theil, das Lied; nur geht auch hier die Kraft des Himmels still und verborgen einher. Die Wirkung keiner Poesie ist vielleicht verkannter als diese: und doch geht sie auf den besten, treuesten Theil der Menschheit, und das nicht selten sondern täglich, nicht über Gleichgültigkeiten, sondern eben bei den drückendsten Umständen am meisten, da ihm Hülfe noththut. Jene heiligen Hymnen und Psalmen, die Jahrtausende alt, und bei jeder Wirkung noch neu und ganz sind, welche Wohlthäter der armen Menschheit sind sie gewesen! Sie gingen mit dem Einsamen in seine Zelle, mit dem Gedrückten in seine Kammer, in seine Noth, in sein Grab; da er sie sang, vergaß er seiner Mühe und seines Kummers, der erdermattete traurige Geist bekam Schwingen in eine andere Welt zur Himmelsfreude. Er kehrte stärker zurück auf die Erde, fuhr fort, litt, duldete, wirkte im Stillen und überwand — was reicht an den Lohn, an die Wirkung dieser Lieder? oder wenn sie im heiligen Chor den Zerstreuten umfingen, ihn in die hohe Wolke des Staunens versenkten, daß er hören und merken mußte; oder wenn im dunklen Gewölbe, unter dem hohen Rufe der Glocken und dem durchdringenden Anhauch der Orgel, sie dem Unterdrücker Gericht zuriefen, dem verborgenen Bösewicht Gewalt des Richters; wenn sie Hohe und Niedere vereinten, vereint auf die Kniee warfen, und Ewigkeit in ihre Seele senkten — welche Philosophie, welches leichte, lichte Lied des Spottes und der Narrheit hat das gethan, und wird es je thun können? .. Es sind mir im elenden Mönchsstyl Elegien, Hymnen zu Gesicht gekommen, die ich wahrlich nicht zu übersetzen wüßte. Sie haben ein Feierliches,

---

[1] In guter Uebersetzung, die freilich hinter dem Original immer weit zurückbleibt, finden sich alle diese Hymnen mit noch vielen anderen gleichfalls höchst werthvollen, sowie auch die vorher angeführten Sequenzen, in dem Werke von J. F. H. Schlosser, „Die Kirche in ihren Liedern durch alle Jahrhunderte“, 2 Bände. (2. Aufl. Freiburg 1863.)

Auch Karl Simrock gibt in seinem „Lauda Sion“ eine „Auswahl der schönsten lateinischen Kirchenhymnen mit deutscher Uebersetzung“. (2. Aufl. Stuttgart 1868.)

ein Andächtiges, oder ein so dunkel- und sanft-Klagendes, das unmittelbar ans Herz geht, und dem zu seiner Zeit es gewiß an Wirkung nicht fehlte" [1]. Welcher anderen Poesie hat jemals ein Dichter, der dem Geiste von welchem sie getragen ist, in seinen späteren Jahren wenigstens, durchaus verneinend gegenüberstand, ein so glänzendes Zeugniß gegeben?

Was übrigens den von Herder so bezeichneten „elenden Mönchsstyl" angeht, so haben über den Werth desselben andere Gelehrte, und zwar Männer welche in diesem Punkte competenter waren als der deutsche Dichter, ganz anders geurtheilt. Nachdem die Offenbarung durch den Eingebornen vom Vater in der Fülle der Zeiten eine Welt ganz neuer Anschauungen und Begriffe auf diese Erde herabgeführt, war es ja schlechthin nicht möglich, daß die in den classischen Sprachen Roms und Athens vorhandenen Ausdrücke und Wendungen hätten hinreichen, daß der seinem ganzen Wesen nach heidnische Geist dieser Sprachen sich hätte eignen können, jene durch und durch anderartigen Wahrheiten und Begriffe zur Darstellung zu bringen. Dadurch wurde eine durchgreifende Umbildung dieser Sprachen, die Bereicherung derselben mit neuen Formen und Ausdrücken, und das Fallenlassen mancher die in ihrer Art „classisch" waren, für die Vertreter der christlichen Wissenschaft und Kunst zur unabweisbaren Nothwendigkeit. „Durch die Vergleichung der Hymnen mit der alten Kirchenliteratur", schreibt Mone, „stellt sich zur Evidenz heraus, daß . . der Sinn ihrer Worte sowohl von der Glaubenslehre, als auch von dem traditionellen Sprachgebrauche derselben abhängt. Diese dogmatische und geschichtliche Grundlage der Kirchensprache muß man in Acht nehmen: denn sie ist nothwendig entstanden, weil die heidnischen Sprachen für die Offenbarung des Christenthums nicht alle Ausdrücke besaßen, sondern sie erst durch das Christenthum nach ihrem Sprachcharacter bilden mußten" [2]. Wie über denselben Gegenstand der enthusiastische Verehrer des classischen Alterthums, Erasmus, dachte, und wie in neuerer Zeit eine französische Provincialsynode darüber geurtheilt hat, sagen wir in der Anmerkung n. 282.

Was wir, um wieder auf unsere Thesis und den Beweis derselben zurückzukommen, in diesen zwei Nummern über die religiöse Poesie bei den christlichen Völkern gesagt haben, genügt für unsern Zweck vollständig. Wir finden es unnöthig, daneben auch noch die gleichartigen Leistungen in den verschiedenen Volkssprachen hervorzuheben; hinsichtlich

---

[1] Herder, Ueber die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und neuen Zeiten, 3. Abschnitt, 2. Kap. (Werke, Carlsruhe 1821, Thl. 9. S. 426 f.)

[2] F. J. Mone, Lateinische Hymnen des Mittelalters, aus Handschriften herausgegeben und erklärt, (Freiburg 1853) Bd. 1. S. IX.

der deutschen geistlichen Poesie können wir auf die zwei sehr verdienstlichen Werke von Lindemann verweisen [1]. Auch daran brauchen wir nicht zu erinnern, daß die dramatische Kunst unter den christlichen Völkern von den liturgischen Handlungen der Kirche ihren Ausgang genommen hat [2].

258. Insofern wir jetzt, um unsern Beweis abzuschließen, noch die bildenden Künste zu berücksichtigen haben, führen wir zunächst einige Namen an: Orcagna, Giotto, Sebald Schonhover, Conrad Eberhard, Wilhelm Achtermann, — Meister Wilhelm, Stephan Lochner, die Brüder van Eyck, Wolfgang Rueland, Perugino, Giovanni da Fiesole (Fra Angelico), Leonardo da Vinci, Overbeck, Veit, Steinle, Cornelius, Führich, Hellweger. Diese Meister, und viele ihnen ähnliche, sind es, in welchen die Sculptur und die Malerei unter den christlichen Völkern ihre höchste Blüte erreicht hat. Welcher Art sind aber vorzugsweise ihre Werke, und gerade diejenigen auf die ihr ganzer Ruhm sich gründet? Dieselben stellen den Herrn dar, oder seine heiligste Mutter, in den verschiedenen Geheimnissen und Ereignissen ihres Lebens; oder es sind Bilder durch welche uns Züge aus der biblischen Geschichte, oder aus dem Leben der Heiligen Gottes vorgeführt werden: mit Einem Worte, und zugleich bestimmter, die besten Werke der größten Maler und Bildhauer sind Werke der religiösen Malerei, der religiösen Plastik.

„Die altdeutsche Malerei war ihrem ganzen Wesen nach religiös-kirchliche Kunst. Für die Kunst als Solche hatte man damals kein Interesse; sie diente dem religiösen Drange. Auf den Altären, in Mitten der heiligsten Geheimnisse, im Angesichte des betenden Volkes standen die Gebilde, die sich jetzt in unseren Gallerien einsam und entweiht fühlen; und wer möchte läugnen, daß sie dort gut standen? Diese fromme, reine Art, diese unschuldvolle Weihe, diese Heiligkeit ihrer Gestalten ist ihr höchster Schmuck. Die Malerei des deutschen Mittelalters war eine Sache des Gottesdienstes, eine Art Priesterthum; und wie ihre Werke uns die fromme Seele des Meisters zeigen die solche Gestalten schaute, das glaubensvolle Volk welches an solchen Bildern sich erfreute, so wirken sie auf uns erbauend, laden ein zum Gebete. Man begreift, wie die Gläubigen in Andacht vor solchen Gemälden knieen konnten. Und es müssen kindlich fromme Männer gewesen seyn, welche solche Ideen mit Stift und Pinsel fixirten, ein frommes Volk, das in einer solchen Kunst seinen Sinn bezeugt. Leider kam auch die Zeit, in welcher Sinnlichkeit und Rohheit in die deutsch-mittelalterliche Kunst ihren Einzug hielt, die Zeit der Aufklärung, der Renaissance, welche die Sittlichkeit aus den Herzen, und damit aus der Kunst

[1] „Geschichte der deutschen Literatur" (5. Aufl. 1879) S. 201 ff. 289 ff. 705 ff., und „Blumenstrauß von geistlichen Gedichten des deutschen Mittelalters" (1874).

[2] Vgl. die eben erwähnte Literaturgeschichte von Lindemann, S. 296 ff., und Jakob, „Die Kunst im Dienste der Kirche" (3. Aufl. 1880) S. 376.

wegnahm, diese ihrer religiösen Bedeutung entkleidete, ihres idealen Inhalts beraubte; aber diese Entweihung hat die altdeutsche Malerei nicht lange ertragen: in ihrem innersten Wesen getroffen, ging sie trauernd zu Grabe" [1].

Müssen wir schließlich den historischen Beweis auch noch auf die Architectur ausdehnen? Ich denke, ihre monumentalen Schöpfungen stehen zu sichtbar da, das Gefühl des Werthes und der ästhetischen Bedeutung dieser Schöpfungen drängt sich zu mächtig einem Jeden von selber auf, als daß es mehr bedürfte als offene Augen, um darüber entscheiden zu können, wo diese Kunst ihre Kraft glänzender bewährt, sich zu höherer Vollendung aufgeschwungen habe, — in der Aufführung profaner Gebäude, oder wo sie jene Kirchen schuf, die unter den Zierden der Städte der christlichen Welt immer noch die erste Stelle einnehmen. Wir haben das Gesetz mit den Worten Schnaase's ja bereits früher ausgesprochen: „Die Arbeit der Baukunst muß eine religiöse That seyn: erst bei dem Bau des Tempels entsteht die architectonische Kunst": und wie sie nur als religiöse Kunst entsteht, so ist es noch weniger möglich, daß sie anders denn als religiöse Kunst sich zu vollster Blüte entfalte.

Den Grund dieses Gesetzes aber deutet ganz richtig Friedrich von Schlegel an. „Ein noch so herrliches Gebäude, wenn es keine Bedeutung hat, gehört auf keine Weise zur schönen Kunst [2]. Unmittelbare Erregung des Gefühls, eigentliche Darstellung, ist dieser ältesten und erhabensten aller Künste," der Baukunst, „nicht verstattet: nur durch die Bedeutung kann sie in einem gewissen Sinne Gedanken ausdrücken, und ist dadurch auch sicher, hohe Gefühle von ganz bestimmter Art zu erregen. Symbolisch muß daher alle Baukunst seyn," wenn sie schöne Kunst seyn soll. Die Gelegenheit, symbolisch zu seyn, und die Aufforderung dazu, ist aber der Architectur — wir werden das im achten Abschnitt sehen — nie in höherem Maaße gegeben, als wenn sie Gotteshäuser aufführt: und so ist es nicht zu verwundern, wenn Schlegel nicht umhin kann hinzuzufügen: „Symbolisch mehr als jede andere Baukunst", mithin auch, das folgt mit dialectischer Nothwendigkeit, vollendet mehr als jede andere, „ist die christliche des deutschen Mittelalters" [3].

---

[1] Vgl. Hist.-pol. Blätter, Bd. 95. S. 345. 348 f.

[2] Man vergleiche hiermit den oben, N. 240 S. 14*, von uns entwickelten Gedanken.

[3] F. Schlegel, 8. Vorlesung, Bd. 1. S. 233. (Cit. 26*.)

Drittes Kapitel.

Größere Bedeutung als die profanen Künste, haben seit dem Beginn unserer Zeitrechnung die christlich-religiösen: und davon daß diese gepflegt werden, hängt die Blüte der schönen Künste wesentlich und an erster Stelle ab.

§. 1.

Dieser Satz ergibt sich als Folgerung aus der vorhergehenden Thesis. Zwei weitere, apriorische Beweise.

259. Wir haben die Wissenschaft der schönen Künste zu entwickeln, nicht die Geschichte der Letzteren darzustellen. Wenn wir uns deßungeachtet im letzten Kapitel ausschließlich mit historischen Thatsachen beschäftigt haben, so thaten wir das nur um unserer Wissenschaft willen: es war uns um eine Folgerung zu thun, die sich aus den nachgewiesenen Thatsachen ergibt.

Dieselbe liegt sehr nahe. Sind in der That die schönen Künste bei allen Völkern zunächst aus dem Boden des religiösen Lebens erwachsen; haben sie insgesammt im Dienste der Religion sich entwickelt und ausgebildet; stellen sich als die vollendetsten unter ihren Werken unbestreitbar diejenigen dar, welche zur Verherrlichung der Gottheit und zur Förderung des religiösen Lebens geschaffen wurden; haben mithin die schönen Künste ihre höchste Blüte erreicht, insofern sie eben religiöse Künste waren: dann muß, ob auch nicht das einzige, doch sicher das vorzüglichste Lebensprincip der schönen Künste in der Religion liegen; dann muß das religiöse Leben der Boden seyn, auf welchem sie am besten gedeihen; dann muß der Künstler dem daran liegt, in seinem Fache Hervorragendes zu leisten, darauf bedacht seyn, vorzugsweise dem Gebiete der religiösen Kunst sein Studium sowohl als seine Thätigkeit zuzuwenden; dann müssen Alle die sich für die schönen Künste interessiren, und denen ihre Hebung und ihre Blüte am Herzen liegt, je nach ihrer Stellung an erster Stelle die religiösen Künste zu unterstützen und zu fördern bemüht seyn; dann muß endlich ohne Zweifel auch die Aesthetik sich angewiesen sehen, — nicht, die profanen Künste unberücksichtigt zu lassen, — aber jedenfalls, den religiösen in besonderem Maaße ihre Aufmerksamkeit zuzuwenden.

Als religiöse Künste traten einst bei den Griechen die Poesie und die Musik, die Architectur und die Sculptur dann auf, wenn sie durch ihre Schöpfungen Zeus und Pallas Athene, Artemis und Hermes und Ares und Aphrodite verherrlichten, die Furcht vor ihnen belebten, ihre

großen Eigenschaften und ihre Vorzüge feierten, und in würdiger Darstellung ihre Geschichte dem Volke vorführten. Die christliche Welt opfert nicht mehr den Gottheiten des heidnischen Mythus: sie „verherrlicht die Vorzüge dessen, der sie gerufen hat aus der Finsterniß in sein wunderbar Licht"; sie weiß sich im Besitze des „ewigen Lebens", weil sie „den Einen wahren Gott anbetet und den er gesandt hat, Jesus Christus", ihren Erlöser, den Eingebornen des Vaters. Als religiöse Künste können deßhalb unter den christlichen Völkern die schönen Künste sich nur dann betrachten, wenn sie für die Verherrlichung des wahren Gottes thätig sind, und für jene Zwecke, um deren willen der Sohn Gottes einst auf dieser Erde gelebt, und deren Verwirklichung für alle Zeiten und alle Geschlechter er der von ihm gegründeten Kirche übertragen hat. Mit anderen Worten: wo das Christenthum herrscht, da sind religiöse Künste wesentlich und ausschließlich die „christlichen", dieses Wort in seinem engsten Sinne genommen, oder wie man auch sagt, die „geistlichen", die „kirchlichen" Künste. Von diesen mithin gilt das, was wir aus der im vorigen Kapitel nachgewiesenen historischen Thatsache allgemein in Rücksicht auf die „religiösen" Künste gefolgert haben: seit dem Beginn unserer Zeitrechnung hängt die Blüte der schönen Künste vorzugsweise von der Pflege ab und von der Sorgfalt, welche den christlich-religiösen Künsten zu Theil wird; und diese sind es darum, welche die Aufmerksamkeit der Aesthetik sowohl, als der zur anderweitigen Förderung der schönen Künste Berufenen, an erster Stelle in Anspruch nehmen.

260. Bedurft hätte es, um diesen Satz festzustellen, des Umweges durch die Geschichte einer weit hinter uns liegenden Vergangenheit freilich keineswegs. Statt der aus den Thatsachen sich ergebenden Induction würde der apriorische Beweis, an und für sich, mehr als genügt haben, die in Rede stehende Wahrheit darzuthun.

Niemand wird ja doch in Abrede stellen wollen, daß die Religion, selbst eine falsche, immer die höchsten, die großartigsten, die schönsten Erscheinungen umschließt, die überhaupt in den geistigen Gesichtskreis eines Volkes fallen. Ueberdies haben wir uns aber im ersten Buche bereits überzeugt, daß in der ethischen Ordnung die Schönheit in weit höherer Vollendung erscheint, als in allen übrigen denen das vernünftige Geschöpf angehören kann; daß die Schönheit der übernatürlichen Ordnung unvergleichlich höher steht, als jene der natürlichen, und wiederum die Schönheit der im ewigen Leben verklärten Natur weit hinausragt über diejenige, für welche dieselbe empfänglich ist, solange sie noch, im Zustande der Prüfung, ihrer Vollendung entgegenharrt. Als diejenigen, welche unter Allem was erschaffen ist, in der höchsten Schönheit leuchten, bezeichneten wir zugleich insbesondere den Sohn Gottes seiner allerheiligsten Menschheit nach, und die Jungfrau aus welcher er dieselbe anzunehmen

sich herabließ[1]. Daraus ist offenbar, daß eben die christliche Religion, und nur sie, den Künsten die für eine erfolgreiche Thätigkeit am meisten geeigneten Vorwürfe bietet. Denn den welcher „schön ist vor den Kindern der Menschen“, und seine glorreiche Mutter, kennt nur der Christ; von einer übernatürlichen Ordnung, und den Thatsachen und Erscheinungen die ihr angehören, gibt allein die christliche Religion uns Kunde; und wenn sich allerdings auch außerhalb des Christenthums Handlungen und Charactere finden, die sich durch ethischen Werth, und somit durch Schönheit empfehlen, so lassen sich diese doch, sey es was ihre Zahl, sey es was das Maaß der ihnen eigenen Schönheit betrifft, auch nicht entfernt in Vergleich stellen mit den Erscheinungen derselben Ordnung, wie sie die Religion Jesu Christi hervorgebracht seit jenem Tage; da es dem Geiste Gottes gefiel, durch sie „das Angesicht der Erde zu verjüngen“. „Die wahre Schönheit“, schreibt darum mit Recht der Cardinal Maury, „die Schönheit in jenen höheren Graden der Vollendung wie ihrer die schönen Künste insgesammt bedürfen, findet sich allein in der hohen Sphäre des Cultus und der Sprache der christlichen Religion, der Wahrheiten die sie verkündigt, der Gefühle zu denen sie begeistert, der Erscheinungen welche durch sie der Menschheit vermittelt werden“ 283).

Zu dieser aber kömmt noch eine zweite Rücksicht. Je mächtiger die Aufforderung ist, die an sie herantritt, Schönes, Großes, Vollendetes zu leisten, desto sicherer werden die schönen Künste sich zu hoher Blüte entfalten. Aber diese Aufforderung, wo ergeht sie entschiedener, gebieterischer, unwiderstehlicher, als wo es sich um die Verherrlichung, nicht mythischer Göttergestalten, sondern des einzigen wahren Gottes handelt, der sich herabgelassen hat, sich in untrüglicher Kundgebung der Menschheit gegenüber zu beglaubigen; wo es sich darum handelt, im Wetteifer mit den verklärten Bürgern der ewigen Stadt über den Sternen, und in lebendigem Anschluß an sie, Huldigung darzubringen und Dank und „Ehre und Benedeiung dem der auf dem Throne sitzt, und dem Lamme das geschlachtet ward, und uns freigekauft hat für Gott mit seinem Blute“ (Offenb. 5); wo sich die Künste gerufen sehen, mitzuwirken für das höchste Ziel unter allen, für die zu arbeiten menschlichem Thun gegeben seyn kann, für den Frieden und das Heil und die Beseligung unsterblicher, nach dem Bilde Gottes geschaffener Seelen hier und jenseits?

Der Thatsache Zeugniß zu geben welche die natürliche Folge dieser zwei Rücksichten ist, hat selbst der protestantische Dichter sich nicht versagen können:

[1] Vgl. N. 20 ff. S. 34 ff. N. 136. S. 180 f.

Ich ließ
Der Puritaner dumpfe Predigtstuben,
Die Heimat hinter mir; in schnellem Lauf
Durchzog ich Frankreich, das gepriesene
Italien mit heißem Wunsche suchend.

Es war die Zeit des großen Kirchenfests;
Von Pilgerschaaren wimmelten die Wege,
Bekränzt war jedes Gottesbild, es war,
Als ob die Menschheit auf der Wandrung wäre,
Wallfahrend nach dem Himmelreich — mich selbst
Ergriff der Strom der glaubensvollen Menge,
Und riß mich in das Weichbild Roms —

Wie ward mir, Königin!
Als mir der Säulen Pracht und Siegesbogen
Entgegenstieg, des Colosseums Herrlichkeit
Den Staunenden umfing, ein hoher Bildnergeist
In seine heitre Wunderwelt mich schloß!
Ich hatte nie der Künste Macht gefühlt;
Es haßt die Kirche die mich auferzog,
Der Sinne Reiz; kein Abbild duldet sie,
Allein das körperlose Wort verehrend.
Wie wurde mir, als ich ins Innere nun
Der Kirchen trat, und die Musik der Himmel
Herunterstieg, und der Gestalten Fülle
Verschwenderisch aus Wand und Decke quoll,
Das Herrlichste und Höchste, gegenwärtig,
Vor den entzückten Sinnen sich bewegte;
Als ich sie selbst nun sah, die Göttlichen,
Den Gruß des Engels, die Geburt des Herrn,
Die heilige Mutter, die herabgestiegne
Dreifaltigkeit, die leuchtende Verklärung —
Als ich den Papst drauf sah in seiner Pracht
Das Hochamt halten und die Völker segnen —
O was ist Goldes, was Juwelen Schein,
Womit der Erde Könige sich schmücken!
Nur er ist mit dem Göttlichen umgeben,
Ein wahrhaft Reich der Himmel ist sein Haus,
Denn nicht von dieser Welt sind diese Formen [1].

Eine noch unabweisbarere Bestätigung aber der Thatsache um die es sich handelt, liegt in der anderen, daß zu allen Zeiten in dem Maaße, wie mit der Wärme des religiösen Lebens die religiösen Künste sanken,

[1] Schiller, Maria Stuart, 1, 6.

in demselben auch die schönen Künste überhaupt verfielen. „Ob ich glaube, fragst du", so schrieb im Februar 1806 aus Cöln am Rhein die geistreiche Tochter Moses Mendelssohns an ihre Freundin Caroline Paulus, „daß die Künste in Deutschland eine Folge des Katholicismus seyen? Allerdings glaube ich das. Wenigstens sind sie mit dem Katholicismus versunken, so wie sie mit diesem geblüht haben. Alles ist schlechter seitdem, ja Deutschland selber ist darunter zu Grunde gegangen . ." [1].

Aber freilich, Dorothea und Friedrich von Schlegel legten zwei Jahre später das katholische Glaubensbekenntniß ab. Statt ihrer mag darum ein Zeuge reden, welchen der Eingenommenheit für die katholische Kirche sicher niemand beschuldigen wird. „Wir geben es zu", heißt es bei Goethe, „die Alten, die Griechen haben manche Vortheile genossen, deren die Neueren sich nicht erfreuen; doch weniger der Schönheit ihrer mythologischen Dichtungen, ihren Spielen und dergleichen, als dem religiösen Eifer, und neben demselben dem patriotischen, . . hatten sie wahrscheinlich den Flor ihrer Kunst zu danken; und auch wir, so scheint es, sind dem katholischen Religionseifer des dreizehnten, vierzehnten, fünfzehnten Jahrhunderts die Gründung und das Wachsthum der bildenden Künste schuldig geworden. Solange die heiligen Stiftungen aller Art ihnen ein weites Feld, würdige, und man kann hinzusetzen zahllose Gelegenheiten gaben, sich zu zeigen, so lange stiegen sie rasch und freudig empor. Düstere, mönchische Ideen scheinen dem Künstler wenig hinderlich zu seyn, denn er bearbeitet, erheitert und verschönt dieselben. Betrachte man nur unbefangen von allen Seiten die schöne Stufe, worauf sich alle bildenden Künste zu Ende des fünfzehnten und Anfang des sechzehnten Jahrhunderts befanden, und es ist keineswegs schwer zu denken, daß sie auf diesem Wege noch weiter hätten fortschreiten, ja sich, wiewohl mit eigenthümlichem Character, bis neben die Antike erheben können: aber die emporhebende Kraft war schwächer geworden, und hatte ihnen ihr Ziel gesetzt; mächtige Beschützer fanden sich zwar noch, aber diese konnten das Heilige nicht ersetzen. Die Künste waren Mode, sie — gefielen vielleicht, doch man bedurfte ihrer nicht mehr nothwendig. Raffael bemalte Hallen und Säle, des Michel-Angelo hauptsächlichste Bildhauerarbeiten sind Grabmäler. Wir wollen nicht sagen, daß dieses unwürdige Beschäftigungen für diese großen Meister gewesen seyen, allein es bereitete doch schon das Abnehmen der Kunst vor. In der Stille und Freiheit der Altäre fand sie nicht mehr volle Beschäftigung, und mußte darum der Welt dienen, den Launen auf mancherlei Weise schmeicheln. Ihre Anwendung wurde zwar freilich ausgedehnter, aber auch gemeiner; die mindere Würde zog Bestreben nach größerer

[1] Raich, Dorothea von Schlegel . . (Mainz 1881) Bd. 1. S. 164.

Fertigkeit, das Bedürfniß schnell zu arbeiten die Manier, die Manier aber das Geistlose, das Handwerksmäßige nach sich. Dieses sind die Stufen, über welche die neuere Kunst von ihrer Höhe herabstieg, und wenig anders ist es auch mit dem Verfall der alten beschaffen gewesen" [1].

§. 2.

Ob es wahr sei, daß die Aesthetik einen Theil der Philosophie bilde.

261. Unter den Folgerungen die wir aus dem bisher behandelten Satze bereits am Schlusse der vorletzten Nummer zogen, war namentlich auch diese, daß es die religiösen Künste seyen, welche die Aufmerksamkeit der Aesthetik an erster Stelle in Anspruch nehmen. Eine Verneinung dieser Wahrheit, wenn auch thatsächlich vielfach eine unbeabsichtigte, scheint mir in dem Bestreben mancher Gelehrten zu liegen, wenn sie bemüht sind, für die Aesthetik den ihr unter den verschiedenen Theilen der Philosophie gebührenden Platz ausfindig zu machen, oder dieselbe als einen „integralen" Theil der Letzteren bezeichnen. Was man im eigentlichen Sinne des Wortes „Philosophie" nennt, das ist doch nur die natürliche Wissenschaft vom Seyn, von Gott und seiner gesammten Schöpfung, d. h. ein System von Wahrheiten, welche die bloße Vernunft festzustellen im Stande ist. Wenn nun zweifellos feststeht, daß unter den schönen Künsten die religiösen an Bedeutung und Werth alle anderen weit überragen, daß mithin sie es sind, welche die Wissenschaft der schönen Künste vorzugsweise ins Auge zu fassen hat, kann dann wohl, seit es eine übernatürliche Religion gibt, noch von einer Aesthetik die Rede seyn die sich aus rein natürlichen Wahrheiten zusammensetzt? Woher soll denn die sich selbst überlassene Vernunft die Principien nehmen, aus denen sie die wesentliche Aufgabe der einzelnen religiösen Künste, und die obersten Gesetze für ihre Thätigkeit herleitet? oder was weiß überhaupt die Philosophie von liturgischem Gesange, von geistlicher Beredtsamkeit, von religiöser Poesie, Sculptur, Malerei, von der Einrichtung eines christlichen Gotteshauses?

Und wenn wir selbst nur die civilen und die hedonischen Künste berücksichtigen, sind es nicht seit achtzehnhundert Jahren die christlichen Völker aus denen die Künstler hervorgehen, und sind nicht diejenigen für welche sie arbeiten, Christen? Nun wird aber das gesammte Thun des Christen, und jedes Wirken desselben auf Andere, nicht von Grundsätzen geleitet die sich aus der Philosophie schöpfen lassen; sondern es ist die übernatürliche Offenbarung, und sie allein, welche für Alles dieses

---

[1] Goethe, Entwurf einer Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts. (Werke, Wien 1821, Bd. 22. S. 53 f.)

gewisse nothwendige Normen authentisch festgestellt hat. Bei der weittragenden Bedeutung der schönen Künste, bei dem mächtigen Einflusse den ihre Erzeugnisse auf die Menschheit von jeher geübt haben, muß es darum jedenfalls als eine seltsame Einseitigkeit erscheinen, wenn man ihre Wissenschaft auch dort wo man an die Offenbarung glaubt, lediglich aus den Ergebnissen natürlichen Denkens sich aufbauen lassen zu sollen meint.

Mit viel größerem Rechte, als die natürliche Wissenschaft, könnte sicher die Theologie sich die Aesthetik als „integralen", wo nicht selbst als wesentlichen Bestandtheil vindiciren. Ob die Theologie es nöthig finden wird, das zu thun, kann dahingestellt bleiben. Unerläßlich nothwendig dagegen ist ohne Zweifel dieses, daß die Aesthetik, wenn sie anders eine Wissenschaft seyn will, ihre Aufgabe ganz und richtig erfasse, und wisse, aus welchen Quellen sie die Wahrheiten zu schöpfen habe, ohne welche es ihr nicht möglich sein kann, dieselbe zu lösen. Richtiger, als die Gelehrten deren Auffassung wir vorher angedeutet, dachte ganz gewiß eine hervorragende spanische Zeitschrift, wenn sie vor einigen Jahren sich also aussprach. „Nachdem gegenwärtig die Aesthetik als eigene Wissenschaft dasteht, verdient es hervorgehoben und als unbestreitbare Wahrheit betont zu werden, daß die unentbehrliche Grundlage dieser anscheinend neuen Wissenschaft einzig in der christlichen Philosophie und in der Theologie sich findet. Nur dort, wo diese großen Wissenschaften in der rechten Weise gepflegt werden, kann man im Stande seyn, den ästhetischen Werth der verschiedenartigen Leistungen richtig zu beurtheilen" [1].

Hiermit stellen wir offenbar keineswegs in Abrede, daß die Aesthetik eine Menge von Wahrheiten umschließt, welche das Resultat der natürlichen Erkenntniß sind, und darum der Philosophie angehören. Und wie es eine Rechtsphilosophie, eine Moralphilosophie, eine Glückseligkeitsphilosophie (Eudämonologie) gibt, so kann ohne Zweifel die Wissenschaft auch die Ergebnisse der natürlichen Erkenntniß hinsichtlich der schönen Künste systematisch ordnen, und dadurch eine „Philosophie der schönen Künste" herstellen. Aber sie thut Unrecht, wenn sie die Letztere ohne Weiteres als „Aesthetik" bezeichnet. Denn dieser Name, wenn derselbe anders einen einzigen bestimmten Begriff ausdrücken, und nicht bald in diesem bald in jenem Sinne figuriren soll, muß ausschließlich jener Wissenschaft vorbehalten bleiben, welche die schönen Künste behandelt wie sie unter den in der Menschheit thatsächlich gesetzten Bedingungen auftreten können und sollen, während die erwähnte „Philosophie der schönen Künste" nur einen an sich denkbaren Zustand der Menschheit voraussetzen kann, der aber niemals wirklich war und es niemals seyn wird.

---

[1] La Ciencia christiana, vol. 11. p. 78. (Madrid 1879.)

§. 3.

Die einseitige Eingenommenheit für das Antik-Classische ist ein Anachronismus, welcher dem Aufschwunge der schönen Künste nur hemmend entgegenwirken kann.

262. Daß in der Ausübung der schönen Künste, auch der religiösen, alle Vortheile verwerthet werden sollen, welche sich aus dem Studium der in ihrer Art vollendeten Leistungen des heidnischen Alterthums gewinnen lassen, das wird wohl kein verständiger Mann in Abrede stellen. Aber eine Verirrung war es eben so unzweifelhaft, wenn im fünfzehnten Jahrhundert zur Zeit des Wiederauflebens der classischen Studien und des Humanismus, und noch entschiedener etwa dreihundert Jahre später, die schönen Künste sich in der Weise der antiken Kunst und dem Classicismus zuwendeten, daß sie darin ihre ganze Norm, ihre oberste einzige Regel sahen, und ausschließlich in ihrem Geiste und nach ihren Mustern arbeiten zu sollen glaubten.

Unglücklicherweise gehört diese eben so falsche wie für die Künste verderbliche Richtung auch jetzt noch keineswegs einer bloßen historischen Vergangenheit an. „In den officiellen und sonst maaßgebenden Regionen, insbesondere an allen öffentlichen Kunst- und Gewerbe-Unterrichtsanstalten, hat nur die Antike und was es an Abarten von derselben gibt, Bürgerrecht. Wenn es für irgend jemanden noch eines Beweises dafür bedürfen sollte, so sey hiermit auf die im Jahre 1856 in Berlin erschienenen ‚Vorschriften für die Ausbildung und Prüfung derjenigen welche sich dem Baufache widmen‘ verwiesen, und auf die gleichzeitig publicirten ‚Vorschriften für die Königliche Bau-Academie zu Berlin‘, in deren 63 Paragraphen der mittelalterlichen Baukunst nicht einmal Erwähnung geschieht, während sie in einer 1852 erschienenen Bekanntmachung in Betreff der Bauführer-Prüfung nur erwähnt ward, um alles Arbeiten im Style derselben positiv zu untersagen, und, wie es auch das Regulativ vom 18. März 1855 (§. 6) thut, nur solche Probearbeiten für zuläßig zu erklären, welche ‚entweder im antiken, oder einem in antiker Auffassung durchgebildeten Baustyle entworfen sind‘. Die Verzeichnisse der Unterrichtsgegenstände und der Vorlesungen geben den gleichen Standpunkt zu erkennen, auf welchem denn auch selbstredend die Zöglinge, denen es ums Fortkommen zu thun ist, sich fixiren; zumal ihnen so zu sagen jede Gelegenheit abgeschnitten ist, noch in einer anderen Richtung sich gründlich auszubilden, wenn dazu überhaupt, bei den immer mehr sich häufenden Anforderungen in wissenschaftlicher Beziehung, noch die Möglichkeit bliebe. Auch die Muster- und Modellsammlungen, die Bibliotheken, die Mappen, selbst die äußere Ausstattung der zum Unterricht dienenden Gebäude, kurz Alles trägt ja den gleichen Stempel, allerwärts macht sich durchweg nur

die ‚Antike‘ geltend. Wenn der Grundgedanke der richtige wäre, so ließe sich in der That die Consequenz hinsichtlich seiner Durchführung nur lobend anerkennen“ [1].

Aber der Grundgedanke ist eben nichts weniger als der richtige, er ist durch und durch verfehlt. „Daß wir die Kunst vom Leben nicht lösen dürfen, vielmehr sie in Verbindung mit den religiösen Ideen und politischen Zuständen betrachten müssen, wenn wir ihre Werke recht verstehen und würdigen wollen, das ist bereits in das allgemeine Bewußtseyn übergegangen.“ So schreibt Moriz Carriere [2]: und der Gedanke ist in der That vollkommen wahr. Aber warum ist er wahr? warum ist es unmöglich, die Werke der schönen Künste recht zu verstehen und zu würdigen, wenn man dieselben isolirt und für sich ins Auge faßt, gelöst von dem öffentlichen Leben der Zeit in der sie entstanden, ohne Rücksicht auf die religiösen Anschauungen, von welchen eben damals die Künstler sowohl, als diejenigen getragen wurden, für die sie thätig waren? Ohne Zweifel darum, weil solche Werke immer Kinder ihrer Zeit sind; weil ihr besonderer Character, ihre Richtung, die Gesammtheit ihrer Eigenthümlichkeiten, nothwendig gerade aus jenen religiösen Anschauungen, aus jener ethischen und intellectuellen Strömung hervorgehen, welche in der Periode wo sie entstehen, das öffentliche Leben beherrschen. Gilt dieser Grundsatz für das Studium aller Erzeugnisse der Vorzeit, kann es dann verständig seyn ihn zu ignoriren, wo es sich um die Thätigkeit der Künste und ihre Gesetze für die Gegenwart handelt?

Gibt es nun aber religiöse Anschauungen, gibt es das Leben beherrschende Ideen, die weiter auseinanderliegen, als die Mythologie der classischen Völker und die übernatürliche Wahrheit der Offenbarung? läßt sich Verschiedenartigeres denken, als der Geist aus dem und für welchen einst Phidias und Polyclet und Praxiteles arbeiteten, und derjenige dem mitten unter christlichen Völkern im neunzehnten Jahrhundert ein Künstler zu dienen sich angewiesen sieht? Und dennoch soll dieser Letztere in jenen seine Meister verehren, sollen der Parthenon mit den Propyläen oder der Cerestempel zu Eleusis, der Apollo Sauroctonos und die Cnidische Venus und die Gruppe der Niobiden oder der Farnese’sche Hercules seine höchsten Vorbilder seyn?

263. „Der einzige Weg für uns, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten;“ so hatte Winkelmann gesagt. „Ich würde“, bemerkte Klopstock dazu, „diese Einschränkung hinzusetzen: ‚in den Arten der Schönheiten die sie erschöpft haben‘. Denn welches Genie würde

---

[1] A. Reichensperger, Einleitung zu dem „Gothischen Musterbuch von Statz und Ungewitter“ (Leipzig 1856) S. 5.

[2] Bd. 1. S. V. (Cit. 20*.)

nicht erschrecken müssen, wenn es sich nicht erlauben dürfte, an der Allgemeinheit jenes Satzes zu zweifeln? Haben z. B. die Griechen die Vorstellungen ausdrücken können, die wir uns von Engeln machen müssen?"[1] Jedermann sieht, daß die Beschränkung welche Klopstock macht, überaus viel umfaßt, und den Gedanken Winkelmanns vollständig umgestaltet; aber jedermann muß auch anerkennen, daß der von dem Dichter nur kurz angedeutete Grund keinen Widerspruch gestattet. Oder sahen denn die Architecten von Hellas sich jemals veranlaßt, auf den Plan einer Kirche zu Ehre der allerheiligsten Dreifaltigkeit oder des glorreichen Kreuzes zu denken? und von jener Fülle hehrer Gestalten, welche der Christenheit darzustellen A. W. Schlegel die bildenden Künste von der Kirche berufen werden läßt:

Zeigt ihnen jedes würdige Haupt der Väter,
Apostel, Märtyrer, Heil'ge, Wunderthäter,
Und jene selbst, die unter ihrem Herzen
Hat Gottes Sohn getragen, und den Sohn,
Wie er gebüßt mit namenlosen Schmerzen
An seinem reinen Leib der Sünde Lohn,
Und wie, noch schön in halbverwelkter Schöne,
Am Kreuze hing die Zier der Menschensöhne[2] —

konnten von Vorwürfen dieser Art die großen Meister aus den Tagen des Pericles auch nur eine Ahnung haben?

264. Für das Princip von dem wir handeln, für die Nothwendigkeit einer vorzüglichen Pflege der religiösen Künste im Geiste des Christenthums und darum im Anschluß an das Mittelalter, und gegen den seltsamen, dieses Princip verläugnenden Anachronismus, ist in Deutschland vielleicht kein Schriftsteller mit solchem Eifer und solcher Energie aufgetreten, wie August Reichensperger, dessen Namen die Geschichte der bildenden Künste für lange Zeiten mit Verehrung und Dankbarkeit nennen wird. Wirksamer indeß, als durch die Berufung auf ihn, dürfte der einseitigen Eingenommenheit für die antike Kunst gegenüber unserer Sache gedient seyn, wenn wir zwei andere Männer auftreten lassen, von denen niemand zu denken versucht seyn wird, was man Reichensperger nachgesagt hat: er behaupte, „daß die Kunst von der Kirche nicht getrennt werden könne, und daß alle ächte Kunst katholisch sey"[3]. Es ist ja bekannt, daß man zu Widerlegungen solcher Art zu greifen pflegt, wenn

---

[1] Nordischer Aufseher, 3. B. St. 150, bei Herder, Kritische Wälder, 2. (Carlsruhe 1821) S. 73.

[2] A. W. Schlegel, Der Bund der Kirche mit den Künsten.

[3] Gränzboten, 1856. N. 27. Vgl. Reichensperger, Die christlich-germanische Baukunst (Trier 1860) S. VIII.

man, um der Wahrheit zu widerstehen, kein anderes Mittel mehr findet. Aber eben darum wollen wir zwei Gelehrte reden lassen, von denen der Eine der Kirche feindselig gegenüberstand, der Andere wenigstens ihr nicht angehörte.

Herder zunächst bezeichnet die Idee, die antike Kunst unter uns wieder einzuführen, mit aller Entschiedenheit als eine Utopie. Die Götter der Griechen, schreibt er, „waren durch Gesang und Gedichte bei ihnen eingeführt, und in diesen lebten dieselben in herrlichen Gestalten; was war natürlicher, als daß die bildende Kunst von frühen Zeiten an eine Tochter der Dichtkunst ward, der ihre Mutter jene großen Gestalten gleichsam ins Ohr sang? Von den Dichtern mußte der Künstler die Geschichte der Götter, mithin auch die Art ihrer Darstellung lernen. So ward Homer ein Vater der schönen Kunst der Griechen, weil er der Vater ihrer besten Poesie war . . Kein Volk des Alterthums konnte also die Kunst der Griechen haben, das nicht auch griechische Mythologie und Dichtkunst gehabt hatte, zugleich aber auch auf griechische Weise zu seiner Cultur gelangt war. Ein solches hat es in der Geschichte nicht gegeben, und so stehen die Griechen mit ihrer Homerischen Kunst allein da . . . Der große anatomische Zeichner, Camper, hat in seinen ‚kleineren Schriften' (S. 18 f.) genau nachgewiesen, auf welchen Regeln das griechische Künstler-Ideal in seiner Form beruhe: auf diese Regeln aber konnte nur die Darstellung der Dichter, und der Zweck einer heiligen Verehrung führen. Wollet ihr also ein neues Griechenland in Götterbildern hervorbringen, so gebet einem Volke diesen dichterisch-mythologischen Aberglauben, nebst Allem was dazu gehört, in seiner ganzen Natureinfalt wieder. Durchreiset Griechenland, und betrachtet seine Tempel, seine Grotten und heiligen Haine: so werdet ihr ablassen von dem Gedanken, die Höhe der griechischen Kunst einem Volke auch nur wünschen zu wollen, das von einer solchen Religion, das ist von einem so lebhaften Aberglauben, der jede Stadt, jeden Flecken und Winkel mit ererbter heiliger Gegenwart erfüllt hatte, ganz und gar nichts weiß" [1].

Die Academie der Künste zu Berlin stellte im Jahre 1857 als Preisaufgabe für Sculptur folgendes Thema auf: „Perseus ruht nach dem Siege über den Meerdrachen. Amor entfesselt die Andromeda. Aethiopen bringen dem Perseus zum Dank für seine siegreiche Hülfe Erfrischungen." Ein anderes Mal war die Preisaufgabe diese: „Merope, Königin von Messene, im Begriff ihren Sohn Aegyptos zu tödten, wird von dem alten Erzieher desselben zurückgehalten. Der Erzieher ist als ein Mann geringen Standes zu bezeichnen. Ein Opferknabe ist gegen-

[1] Herder, Philosophie und Geschichte, Buch 13, III. (Werke, Stuttgart 1827, Thl. 6. S. 141—143.)

wärtig und drückt Entsetzen aus." Zu Rom haben sich, nach dem officiellen Berichte, die dort auf Staatskosten unterhaltenen Musterzöglinge der französischen Academie im Jahre 1846 auf dem Gebiete der Architectur damit beschäftigt, 1) den Tempel der Sonne aus der Zeit Nero's, 2) den Tempel der Fortuna, 3) das Theater des Marcellus, 4) den Parthenon, auf dem Papier zu reconstruiren. Die Bildhauer hatten sich gleichzeitig zur Aufgabe gesetzt: 1) einen Weibskopf aus Agath; 2) den Dämon des Socrates; 3) Dädalus und Icarus; 4) die Antigone und ihren Bruder Polynices. Die Mustermaler endlich lieferten: 1) Babylonier, sich über Juden moquirend; 2) einen lacedämonischen Wettläufer; 3) Oedipus auf Colonus; 4) Mercur und Argus; 5) Orestes im Tempel des Apollo; 6) Psyche und ihre Schwester[1]. Wenn dem Phidias und seinen einstigen Genossen ein Verzeichniß dieser Art aus dem neunzehnten Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung zu Gesicht käme, ich meine, sie würden in ein Homerisches Gelächter ausbrechen. Aber kommen wir zu dem zweiten, der Eingenommenheit für die katholische Kirche gleichfalls nicht verdächtigen Gelehrten, dem wir das Wort geben wollten.

265. Die Gedanken Hermann Lotze's über unseren Gegenstand sind dem Wesentlichen nach die nämlichen, welche Herder aussprach. Aber er bleibt bei denselben nicht stehen: er zieht aus den Thatsachen die er constatirt, auch die practische Folgerung auf die sie hinweisen, und diese ist im Grunde keine andere, als unser Satz an der Spitze dieses Kapitels.

Das Alterthum war in der Lage, „an einen Kreis von Göttern glauben zu können, die ohne den drückenden Ernst weltgeschichtlicher Aufgaben der sinnlichen Natur nahe genug waren, um ihre Bilder zu characteristischen Idealen einer im Körperleben voll erscheinenden ewigen Seelenwelt auszubilden". Lotze drückt sich mitunter weniger klar aus, als es wünschenswerth wäre. Er will sagen: Die Götter der alten Sage waren dem Jammer des Erdenlebens und seiner Verantwortlichkeit entrückt, und standen anderseits doch der menschlichen Natur nahe genug, um von den Künsten als ideale Repräsentanten dieser Natur, ihres Thuns und ihrer Geschicke verwerthet werden zu können. Hatten unter dieser Rücksicht die mythologischen Darstellungen für den Griechen wahren ästhetischen Werth, waren sie durch sich selbst dazu angethan, seine Theilnahme und sein Interesse in Anspruch zu nehmen, so wurden sie, weil der Inhalt der Mythologie allgemein bekannt, und seine Träger der eigentliche Gegenstand des Glaubens und der Verehrung waren, zugleich nicht nur von dem gesammten Volke vollkommen verstanden, sondern auch mit wirklicher religiöser Gesinnung und Andacht betrachtet.

---

[1] Bei A. Reichensperger, Die christlich-germanische Baukunst und ihr Verhältniß zur Gegenwart (3. Aufl. Trier 1860) S. 72.

Alles das ist nun in der Gegenwart vollständig anders; denn wir glauben ja nicht mehr an die antike Götterwelt, und dem weitaus größten Theile der Menschheit ist sie nicht einmal mehr bekannt. „Eine Kunstthätigkeit", fährt deßhalb Lotze fort, „welche, wie die unzweifelhaft großartige Thorwaldsens, sich dennoch in der Reproduction der antiken Ideale bewegt, scheint uns für das Leben ziemlich verloren. Uebertreffen wird sie das Alterthum auf diesem seinem eigenen Gebiete, und zwar dem Gebiete seiner höchsten Leistungen, sicher nicht; erreicht sie es aber, so hat sie nur einen großen Schatz um einen kleinen gleichartigen Zuwachs vermehrt, der immer nur einen halb gelehrten Kunstgenuß der Vergleichung und Kritik möglich machen wird. Voll begeistern können wir uns nur für das was wir glauben."

Dieser unabweisbaren Rücksicht gegenüber sucht man sich nun freilich zu trösten sowohl als zu rechtfertigen mit der Reflexion, daß die Gestalten der antiken Kunst, wenn auch ihr Inhalt seine Bedeutung verloren habe, doch immer als schöne Typen der menschlichen Natur ihren Werth behalten, und daß sie, aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, zu allen Zeiten sehr wohl die Aufgabe der Sculptur bilden können. Aber wie leer dieser Trost, wie nichtssagend diese Rechtfertigung ist, das beweisen die Bildhauer selbst durch die That. „Es fällt ihnen gar nicht ein," jemals bloße Typen dieser Art, wie etwa „ein spielendes Kind, eine schöne Jungfrau, einen nackten Jüngling, einen starken Mann, oder ein Mädchen mit Hasen, auf die Ausstellungen zu senden: sie nennen das allemal ‚Amor', ‚Venus', ‚Apollo', ‚Hercules' und ‚Diana'. Damit zeigen sie deutlich ihr drückendes Bewußtseyn, daß die bloßen typischen Formen menschlicher Gestalt und Beschäftigung gar nicht werth sind, selbständig in plastischer Monumentalität verewigt zu werden; daß vielmehr ihre Gestalten nothwendig auf ein bestimmtes Einzelwesen bezogen werden müssen, dessen ewige, für die ganze Welt bedeutsame Realität die an sich unbedeutende Kundgebung der Natur ergänzt und adelt."

Unter solchen Umständen ergibt sich die Folgerung ohne Schwierigkeit. Steht es fest, daß das eben erwähnte „Genre, welches namenlose Menschenbeispiele vorführt, niemals eine neue Zukunft der Plastik begründen kann"; sind anderseits jene Tage, in denen noch

Himmlisch und unsterblich war das Feuer
Das in Pindars stolzen Hymnen floß,
Niederströmte in Arions Leyer,
In den Stein des Phidias sich goß —

ist anderseits, sage ich, die Zeit der „Götter Griechenlands" unwiederbringlich für immer dahin: dann muß es einem Jeden einleuchten, daß „uns nur das Gebiet der christlichen Ueberlieferung, und das

der weltlichen Geschichte, übrig bleibt. In das erste sich zu vertiefen, würde den Künstlern auch dann, wenn sie selbst nicht gläubig sind, jedenfalls mit demselben Rechte angesonnen werden, mit dem sie sich freiwillig und mit gleichem Unglauben an das Alterthum anschließen; sie hätten mindestens den Vortheil, aus einer Gedankenwelt zu schöpfen, die der Mehrzahl der Menschen in kunstsinnigen Völkern bekannt ist, und die, wenn nicht allen Ueberzeugungen, so doch den wesentlichen Stimmungen unsers Gemüths vollkommen entspricht [1].. An verständlichen, in der Erscheinung schönen und einfachen Situationen, wie sie die Plastik für einzelne Figuren oder wenig zahlreiche Gruppen bedarf, hat die heilige Geschichte, namentlich mit Einschluß der alttestamentlichen, nicht Mangel. In ihr werden wir daher den Ausgangspunkt einer modernen, der antiken ebenbürtigen Plastik zu sehen glauben: nur daß die religiöse Indifferenz und die künstlerische Bedürfnißlosigkeit der Gemeinden, die Armuth des Volkes, und bekannte Uebelstände unseres öffentlichen Lebens, die Hoffnung auf eine reiche und lebhafte Kunstübung schwinden machen, ohne welche sich die technischen Vorbedingungen der ästhetischen Leistungsfähigkeit nicht erreichen lassen" [2].

266. Ganz Analoges gilt natürlich auch für die Malerei: das Gebiet dem sie ihren Stoff, wenn sie anders Bedeutendes leisten will, zu entnehmen hat, ist vorzugsweise und an erster Stelle die heilige Geschichte.

„Von dem gläubigen Gemüth als der höchste Inhalt der Wirklichkeit verehrt, drängt die heilige Geschichte ihrerseits nach künstlerischer Ausgestaltung. Anderseits besitzt in ihr die Kunst, — und das ist für diese ein unschätzbarer Vortheil, — alle wesentlichen Situationen, die dem sittlichen Menschengeiste" und dem religiösen Gemüthe „von Bedeutung sind, in allgemein verständlichen Ereignissen typisch vorgebildet; die Letzteren bleiben dabei dennoch zugleich immer einer unendlichen Variation feinerer Schattirungen zugänglich, und sie erscheinen überdies nicht als Ereignisse des alltäglichen Lebens, sondern die Heiligkeit der Einmal geschehenen Geschichte erhöht sie zu dem der Kunst zusagenden Werthe ewiger Thatsachen. Es gibt keinen anderen Gegenstand, der diese künstlerischen Vortheile ersetzen könnte; und wenn die Wiederholung dieser ewigen und unerschöpflichen Aufgaben dem Vorwurfe des Unzeitgemäßen begegnet, so liegt der Grund zu diesem Vorwurfe mehr in der Leerheit der künstlerischen Seelen, als in mangelnder Theilnahme des Volkes" [3].

---

[1] Der Leser wolle berücksichtigen, daß Lotze Protestant war.

[2] Vgl. Lotze, S. 572—574. (Cit. 18.)

[3] Nach Lotze, S. 613.

Wollte Gott, es gäbe nicht so manche Katholiken, die von einer richtigen Würdigung der religiösen Künste und ihrer Bedeutung, — nicht etwa für das religiöse Leben, sondern einfach für das Aufblühen der schönen Künste, — viel weiter entfernt zu seyn scheinen, als dieser nicht-katholische Gelehrte.

Viertes Kapitel.

Das eigentliche Princip durch welches eine Kunst christlich-religiöse Kunst ist, liegt nicht in den Vorwürfen denen sie ihre Thätigkeit widmet, sondern in der Uebernatürlichkeit des Zweckes für den sie arbeitet.

Der Begriff einer religiösen Kunst von verschiedenen Gelehrten theils ignorirt, theils unrichtig bestimmt; Folgen hiervon, zunächst für die Wissenschaft der Poesie. Thatsachen aus dem Gebiete der Musik, welche auf die Nothwendigkeit einer richtigeren Bestimmung hinweisen; ein Zeugniß Hanslicks für unsere Thesis. Der wissenschaftliche Beweis für die Letztere.

267. Die Ueberschrift dieses Kapitels ist eigentlich die Wiederholung eines Gedankens, der schon im ersten Kapitel dieses Abschnittes ausgesprochen liegt. Den dort gegebenen Bestimmungen zufolge sind religiöse Künste, um es nochmals kurz zu sagen, ausschließlich diejenigen, welche ihre unmittelbare und eigentliche Aufgabe darin sehen, durch ihre Leistungen die Christenheit zu erbauen, oder das religiöse Leben zu fördern. Ein Gedicht mithin, oder ein plastisches Werk, oder ein Gemälde, oder eine musicalische Composition, wird nur dann als religiöses Kunstwerk betrachtet werden können, wenn der Dichter, der Bildhauer, der Maler, der Componist, bei der Anfertigung desselben die Absicht hatte, ein Werk zu schaffen, welches dazu angethan wäre, Andere religiös zu erbauen, und wenn er wirklich dieser Absicht gemäß verfuhr.

Wir würden auf diese Gedanken, da sie in dem Früheren bereits gegeben sind, hier nicht zurückkommen, wenn nicht mehrfach in wissenschaftlichen Schriften, in denen von ganz eigentlich religiösen Kunstwerken gehandelt wird, der Begriff einer religiösen Kunst vollständig zu fehlen schiene, während derselbe von anderen hochverdienten Gelehrten zwar bestimmt wird, aber keineswegs in der rechten Weise. Wir berücksichtigen, um das kurz zu erklären und zu beweisen, zunächst die religiöse Poesie; denn Werke, in denen der Begriff „einer religiösen Kunst im Allgemeinen" fixirt würde, sind wenigstens uns nicht bekannt.

268. Im Freiburger Kirchen-Lexicon hat seiner Zeit Werfer eine Uebersicht der Geschichte der „christlichen Poesie" gegeben. Das Christenthum habe, so heißt es im Anfange des Artikels, „wie eine neue heilige

Baukunst, Malerei, Musik und Sculptur, so auch eine neue heilige Dichtkunst ins Leben gerufen". Und: „die Poesie des neuen Bundes habe sich naturgemäß an die des alten Bundes angeschlossen; die hebräische Lyrik, wie sie sich namentlich in den Psalmen auf so herrliche Weise ausspreche, sey der nächste Anknüpfungspunkt gewesen". Nach diesem Eingange, der für einen Artikel über die religiöse Poesie ganz passend erscheinen mag, werden dann im Verfolge neben den religiösen Dichtern, einem Hilarius, Ambrosius, Venantius Fortunatus, Rhabanus Maurus, Thomas von Aquin, und den von ihnen stammenden herrlichen Gesängen, welche die Kirche großentheils in ihre liturgischen Bücher aufgenommen hat, ohne eine irgendwie genügende Unterscheidung auch Wolfram von Eschenbach mit seinem „Titurel" und „Parcival" aufgeführt, Dante mit der „Divina Commedia", Torquato Tasso mit dem „befreiten Jerusalem", Milton und das „verlorene Paradies", Ladislaus Pyrker und sein Epos über Rudolph von Habsburg, und am Schlusse noch Oscar von Redwitz mit seinem „christlichen Liede" „Amaranth" [1].

Ernst von Lasaulx unterscheidet „vier Hauptformen der Poesie". Wie in Griechenland, sagt er, „erstens die priesterliche Tempelpoesie" auftritt, „zweitens das ritterliche Epos, drittens die nationale Lyrik, viertens das Drama", ebenso „finden sich auch bei den christlichen Völkern des Abendlandes zuerst religiöse Kirchenlieder, dann epische Heldenlieder und lyrische Liebeslieder", und schließlich „zuerst das geistliche, dann das weltliche Drama". Indem Lasaulx dann, in unmittelbarem Anschluß an diese Viertheilung, „das Verhältniß der hellenischen und der christlichen Poesie, und ihre relativen Vorzüge zu bestimmen" sucht, nennt er als Vertreter der christlichen Poesie nur Dante und Petrarca, Lope de Vega und Calderon [2].

Daß Wolframs „Parcival", Dante's „Divina Commedia", Tasso's „Befreiung von Jerusalem", Petrarca's (überaus zahlreiche) Gedichte auf die schwärmerisch von ihm geliebte Laura, Redwitz' „Amaranth" einerseits, und anderseits Gesänge wie das „Stabat Mater", das „Dies irae", das „Veni Creator", das „Vexilla Regis" oder die Hymnen des heiligen Thomas von Aquin auf das Fronleichnamsfest, daß, sagen wir, diese poetischen Erzeugnisse nicht unter Einer Rubrik zusammengefaßt, nicht auf Eine Linie gestellt werden können, daß sie vielmehr zwei wesentlich verschiedenen Arten der Poesie angehören, das dürfte doch jeder fühlen, der sie nur einigermaßen kennt. Wenn Werser und Lasaulx dieselben dennoch als gleichartig betrachten, so kann sich das nur daraus erklären, daß sie den Begriff einer eigentlich „religiösen" Poesie vollständig übersahen.

---

[1] Kirchen-Lexicon von Wetzer und Welte (1852), Art. „Poesie, christliche" (Bd. 8. S. 517—531.)

[2] Lasaulx, S. 172. 176 f. (Cit. 19*.)

Sie scheinen, neben der alten heidnischen, und der naturalistisch-rationalistischen der neueren Zeit, nur noch einfach eine „christliche" Poesie zu kennen, und bezeichnen mit diesem Namen eine jede, in deren Werken hinsichtlich des Menschen, seiner Bestimmung, und der verschiedenen Beziehungen seines Lebens, jene Anschauungen herrschen, welche die christliche Religion uns gelehrt hat. In eben diesem Sinne hört man gegenwärtig in literarischen Zeitschriften von einem „katholischen Roman" reden. Wir wollen die Zweckmäßigkeit dieser Bezeichnung dahingestellt seyn lassen; woran der Aesthetik liegen muß, das ist die Wahrheit, daß der Ausdruck „katholische" oder „christliche Poesie", in diesem allgemeinen Sinne genommen, zwei je für sich selbständige, wesentlich von einander verschiedene Arten umfaßt, nämlich die „religiöse" Poesie und die „profane". Und ganz Analoges gilt in Rücksicht auf die übrigen schönen Künste. —

269. Von anderen Gelehrten, sagten wir, werde der Begriff der religiösen Poesie zwar bestimmt, aber keineswegs ganz richtig.

„Man unterscheidet", lehrt Stöckl, „zwischen geistlichen und profanen Liedern, je nachdem sie entweder kirchlich religiösen Inhaltes sind, oder rein menschliche Gefühle aussprechen" [1]. In einem anderen, sonst vortrefflichen Werke eines anderen Verfassers wird derselbe Grundsatz ausgesprochen: um nämlich „die Stellung, welche der Kirchenhymnus in dem Bereiche der Poesie einnimmt, vollständig zu markiren", hebt Kayser „die auf den Inhalt basirte Eintheilung in profane und religiöse, oder, was dasselbe ist, in weltliche und geistliche Dichtung" hervor. „Was diese Unterscheidung besagen will," setzt der genannte Gelehrte hinzu, „ist von selbst ersichtlich, und erheischt keine weitere Erörterung" [2].

Es ist eine begreifliche Folge dieser Anschauung, wenn Kayser in unmittelbarem Anschluß an die angeführten Gedanken „die Messiade von Klopstock", sowie die vielen „Romanzen und Balladen, in denen legendarische Stoffe bearbeitet seyen, als Werke der religiösen Poesie bezeichnet; oder wenn er, um das Wesen des Kirchenhymnus und seine Stellung in der Poesie zu characterisiren, eine „Unterscheidung von drei Grundformen der Lyrik" der pantheistischen Aesthetik von Vischer entnimmt, und den Hymnus, den Dithyrambus der Alten und die Ode, als gleichartige, der ersten jener drei „Grundformen" angehörende Erzeugnisse erscheinen läßt [3].

In ganz ähnlicher Weise treten die Folgen der unrichtigen Bestimmung bei Stöckl hervor. Als die Hauptformen lyrischer Dichtung werden von ihm aufgeführt: „Die Ode, der Hymnus, der Dithyrambus,

---

[1] Stöckl, Grundriß der Aesthetik und Rhetorik (2. Aufl., 1874) S. 106.

[2] Kayser, Beiträge zur Geschichte und Erklärung der ältesten Kirchenhymnen (2. Aufl., 1881) S. 5 f.

[3] Kayser a. a. O. S. 2 f.

das Lied, die Elegie, die Cantate und das Epigramm", an welche sich noch eine Anzahl „Nebenformen" (Sonett, Madrigal oder Schäferlied, Stanze, Ghasele und andere) anschließen. Was ist nun z. B. der Dithyrambus? Derselbe, so lehrt Stöckl selbst, „war bei den Griechen ein Hymnus auf den Bacchus, in welchem sich die höchste Begeisterung, geweckt durch den Genuß des Weines und die Bewunderung seines ersten Anbauers, aussprach, die mit dem kühnsten Schwunge verbunden war. Er wurde an den Festen des Bacchus von Chören abgesungen. Später wurden auch andere Götter durch solche Gesänge verherrlicht" [1]. Oder was versteht man unter der „Stanze"? Nicht die Definition, aber eine Characteristik dieser Form findet sich bei Schiller:

> Stanze, dich schuf die Liebe, die zärtlich schmachtende — dreimal
> Fliehst du schamhaft, und kehrst dreimal verlangend zurück.

Und was ist der Hymnus? „Ein Lobgesang auf Gott den Allmächtigen, welcher aus einem von der Größe Gottes tief ergriffenen Gemüthe in unmittelbarem Ergusse hervorquillt. Im Hymnus spricht sich die tiefste Ehrfurcht gegen das Göttliche, und ein von Andacht und Bewunderung der göttlichen Majestät erglühendes Gemüth aus." So lesen wir (a. a. O.) abermals bei Stöckl selber. Also der Chorgesang auf den heidnischen Gott des Weines, das Liebesgedicht, und der Lobgesang auf den Herrn des Himmels und der Erde, stehen auf der gleichen Linie: sie sind „Formen" Einer und derselben Art, weil in allen Ein und dasselbe Princip wirksam erscheint! Der Bestimmung gegenüber, nach welcher sich die religiöse Poesie von der profanen lediglich durch den Inhalt unterscheidet, ist diese Auffassung freilich ganz richtig.

270. Wir haben die vorstehenden Gedanken nicht ausgesprochen, um Gelehrten von großem Verdienste polemisch entgegenzutreten. Es handelt sich für uns einzig darum, die Wahrheit des von uns aufgestellten Satzes darzuthun, und es zugleich einem Jeden fühlbar zu machen, wie unerläßlich nothwendig es ist, daß derselbe von der Wissenschaft der schönen Künste sowohl, als von der Theorie einer jeden aus ihnen, gebührend beachtet werde. Auch in Kreisen wo man, was andere Fragen betrifft, unsere Anschauungen keineswegs theilt, wird jene Wahrheit bereits empfunden, und diese Nothwendigkeit sehr entschieden betont. Als Beleg dessen lassen wir hier eine Stelle folgen aus einem noch nicht alten Aufsatze von Eduard Hanslick. Der Aufsatz handelt über ein neues Requiem des italienischen Componisten Verdi, das im Juni 1875 zu Wien, bei „hohen Eintrittspreisen", viermal aufgeführt wurde, und „allgemeinen Beifall" fand. Hanslick schreibt also.

[1] Stöckl a. a. O. S. 105.

„Die ‚Kirchlichkeit‘ des Verdi'schen Requiem ist es zunächst, was Anfechtung erfährt. Und doch gibt es wenig Forderungen, über welche zu richten so bedenklich, so unsicher wäre, wie diese . . . Spricht aus einem modernen Kirchenstück ehrliche Ueberzeugung und ernste Schönheit, dann mögen wir uns zufrieden geben; die Frage nach der specifisch kirchlichen Qualification wird täglich bedenklicher und haltloser. Es ist Zeit, sich einmal darüber klar zu werden[1]. Angesichts von geistlichen Compositionen denken wir heutzutage doch vor Allem an das Kunstwerk; was die Kirche daran zu loben oder zu tadeln findet, ist uns sehr gleichgültig. Das Interesse der Kirche wird immer auf die Unterordnung des künstlerischen Ausdruckes unter den dogmatischen abzielen[2], und von dem Künstler verlangen, daß er durch die selbständige Schönheit seines Werkes nicht die Aufmerksamkeit der Gemeinde allzusehr ablenke von dem kirchlichen Vorgang[3]. Wir Kinder der Zeit erblicken hingegen in dem Stabat Mater, dem Requiem, selbst im Meßtext eine Dichtung, allerdings eine durch Inhalt und Tradition geheiligte Dichtung, welche der Componist als Stoff für seine Kunst verwendet. Was er daraus schafft, gilt uns für ein Werk freier Kunst, welches das Recht seiner Existenz in sich selbst, in seiner künstlerischen Größe und Schönheit trägt, nicht in seiner kirchlichen Zweckmäßigkeit[4]. Wir denken mit Einem Worte bei solchen Schöpfungen unserer modernen Meister an den Musiksaal, nicht an die Kirche; und diese Meister denken ebenso.

„Das war ganz anders in früheren Zeiten. Haydn und Mozart kam es niemals in den Sinn, daß ihre Messen anderswo als im Gotteshause aufzuführen seyen. Sie schrieben ihre Kirchenmusik für den Gebrauch der Kirche. Erst Beethoven, mit dem auch auf diesem Punkte eine neue Zeit hereinbricht, hat (1824) drei Sätze seiner ‚Missa solemnis‘ zuerst im Kärntnerthor-Theater in Wien aufführen lassen. Er hatte zwar die Messe, wie bekannt, ursprünglich für eine große kirchliche Feier bestimmt: aber der musicalische Reichthum der Composition wuchs ihm so mächtig über den kirchlichen Rahmen hinaus, daß er damit selbst seine Zuflucht zum Concertsaal nahm. Und so wie Beethovens Festmesse, haben auch die leicht aufzuzählenden Kirchen-Compositionen, welche wir von namhaften modernen Meistern besitzen, ihre Heimat im Concertsaal gefunden: Rossini's ‚Stabat‘, Liszt's ‚Graner Messe‘, die Requiem von R. Schumann,

---

[1] Von uns unterstrichen.

[2] Vielmehr: „auf die Unterordnung des Mittels unter seinen wesentlichen Zweck“.

[3] Vielmehr: „daß er ein Werk, das wesentlich bestimmt ist, die Andacht zu fördern, nicht so einrichte, daß es vorzugsweise dem Vergnügen dient“.

[4] Dieser Satz gründet sich auf das Princip von der „absoluten Relationslosigkeit“ der schönen Künste und ihrer Erzeugnisse. Vgl. unten Kap. 8, N. 320 ff.

Brahms, Lachner und Verdi. Auf zwanzig Concert-Productionen dieser Werke kommt vielleicht Eine Kirchenaufführung, und diese gilt dann ausdrücklich als Concert in der Kirche, das sich zunächst an die Musikfreunde wendet[1], nicht an die Beter. In dem Maaße als die Kirche ihre führende Macht im Leben eingebüßt, und ihre Auctorität auf einen immer kleineren Kreis von Geistern eingeschränkt hat[2], entwickelte sich auch in den Künstlern, vielleicht halb unbewußt, die Ueberzeugung, daß sie mit ihren geistlichen Compositionen die ästhetische Andacht, nicht die kirchliche erwecken wollen.. Aber die Kunst arbeitete immer spärlicher für die Kirche. Die Zeit ist vorüber, da jeder große Componist der Kirche bedurfte, um für voll zu gelten. Heute täuscht man sich nicht mehr darüber, daß weder die Kirche für ihre gottesdienstlichen Zwecke genialer Tondichter bedarf, noch umgekehrt. Man gesteht sich ein, daß für die Kirche das Alte ausreicht, und das practisch Tüchtige, ja Gewöhnliche und Alltägliche ihr denselben, wo nicht besseren Dienst leiste, als Neues.. Unsere ersten Tondichter componiren wohl hin und wieder ein Stück aus der Kirche, aber nicht für die Kirche"[3].

In dieser ganzen Ausführung seines Gedankens, und namentlich in der Unterscheidung von „ästhetischer" und „kirchlicher Andacht", von Compositionen „aus der Kirche" und „für die Kirche", von musicalischen Aufführungen die, „als Concerte in der Kirche, sich zunächst an die Musikfreunde wenden", und anderen welche „die Beter" im Auge haben, gibt Hanslick eben jener Wahrheit, um die es sich in diesem Kapitel handelt, mit Entschiedenheit Zeugniß: der Inhalt eines künstlerischen Erzeugnisses für sich allein genügt keineswegs, damit dasselbe als religiöses Kunstwerk, als die Schöpfung einer religiösen Kunst, gelten könne. Und der Mann hat wahrlich Recht, „es ist" in der That „Zeit, daß man sich hierüber einmal klar werde". Es ist das überaus wichtig und nothwendig, mehr noch als für die „Kinder der Zeit", für diejenigen welche bedenken, daß „die Zeit kurz ist", und es vorziehen, Kinder Gottes zu seyn und seiner Kirche. Es wäre übrigens möglich, daß man auch noch über einen anderen Punkt sich einmal klar würde: daß es durchaus ungeziemend, und Entweihung des Heiligen ist, liturgische Texte für die „ästhetische Andacht" und den Concertsaal in Musik zu setzen.

271. Schließen wir den Beweis unseres Satzes ab. Die zwei Gelehrten von deren Ansicht in der vorletzten Nummer die Rede war, würden

---

[1] Von uns unterstrichen.

[2] Nicht die Kirche hat „ihre Auctorität eingeschränkt"; sie kann das nicht einmal: denn ihre Auctorität hängt ganz von der Bestimmung dessen ab der ihr gesagt hat: „Mir ist alle Gewalt gegeben im Himmel und auf der Erde."

[3] Hanslick, Musicalische Stationen (Berlin 1880) S. 4 ff.

einen vollkommen wahren Gedanken ausgesprochen haben, wenn sie gesagt hätten, die Poesie trete einzig dann als religiöse Kunst auf, wenn der ganze wesentliche Inhalt ihres Werkes der übernatürlichen Offenbarung, dem Worte Gottes angehöre. Jede religiöse Kunst betrachtet es ja als ihre eigentliche Aufgabe, erbauend zu wirken, d. h. religiöse, übernatürliche Erkenntnißacte und Gefühle in Anderen zu veranlassen: übernatürliche psychische Thätigkeiten können sich aber nur jenen Thatsachen und Erscheinungen gegenüber erzeugen, welche zum Inhalte der übernatürlichen Offenbarung gehören, und als solche aufgenommen und in gläubiger Gesinnung festgehalten werden. Als ein wesentliches Merkmal einer religiösen Dichtung muß es darum allerdings anerkannt werden, daß ihr Inhalt religiös sey.

Aber mit einem einzelnen wesentlichen Merkmal ist nicht in allen Fällen das ganze Wesen eines Dinges gesetzt. Wird einen religiösen Inhalt nicht selbst eine Leistung haben müssen, welche Lehren der christlichen Religion zu verhöhnen bestimmt ist? Und die Gegenstände welche in exegetischen Untersuchungen über Abschnitte der heiligen Schrift zur Behandlung kommen, oder in wissenschaftlichen Vorträgen und Abhandlungen über Lehrsätze der Dogmatik oder der Moraltheologie, gehören etwa nicht auch diese zum Inhalte der übernatürlichen Offenbarung, der christlichen Lehre? sind die Thatsachen, welche Milton in dem „verlorenen Paradiese“, Klopstock im „Messias“, Dante in der „Divina Commedia“ poetisch verarbeitet haben, nicht größtentheils der nämlichen Quelle entnommen? Und doch würde man sicher ganz unrichtig urtheilen, wenn man diese Werke der religiösen Poesie, und die zuerst bezeichneten wissenschaftlichen Abhandlungen der geistlichen Beredtsamkeit zuweisen wollte: diese Abhandlungen gehören der didactischen Beredtsamkeit an, welche die erste Erscheinungsform der profanen Beredtsamkeit bildet, und jene Dichtungen sind werthvolle Erzeugnisse der hedonischen, also der profanen Poesie.

Warum das? Weil der Character einer künstlerischen Thätigkeit sich keineswegs schon allein durch den Gegenstand derselben vollständig bestimmt, sondern wesentlich und an erster Stelle durch die Absicht, von welcher die Thätigkeit unmittelbar beherrscht und getragen wird; weil in gleicher Weise die besondere Art welcher ein Kunstwerk zuzuweisen ist, keineswegs allein von seinem Inhalte abhängt, sondern wesentlich und an erster Stelle von dem unmittelbaren Zweck dem es zu dienen bestimmt ist, von dem Resultat welches es vermitteln, von der Wirkung die es hervorbringen soll. Nun würden aber Dante, Milton und Klopstock ihre großen Dichtungen ganz anders haben einrichten müssen, wenn sie als den eigentlichen und unmittelbaren Zweck derselben die religiöse Erbauung im Auge gehabt hätten; und was die wissenschaftliche Theologie durch ihre gelehrten Leistungen beabsichtigt, das ist unmittel-

bar und zunächst Förderung des natürlichen Wissens, nicht des übernatürlichen Lebens. Wir verkennen keineswegs, daß sowohl diese Leistungen der Wissenschaft, als die erwähnten Erzeugnisse der Poesie, wegen des Stoffes den sie behandeln, dem Einzelnen, je nach seiner Disposition, leicht zu übernatürlichen Thätigkeiten Veranlassung geben können; aber eine Wirkung dieser Art liegt eben außerßalb ihrer unmittelbaren und eigentlichen Bestimmung.

Wir haben unseren Beweis mit besonderer Rücksicht auf die Poesie geführt; darum wollen wir ihn in ganz allgemeiner Fassung kurz wiederholen. Wie die Metaphysik lehrt, wird die besondere Beschaffenheit und innere Natur, die Eigenartigkeit, eines jeden Dinges das lediglich Mittel ist für einen Zweck, ausschließlich und ganz von der Eigenthümlichkeit dieses Letzteren bestimmt. Nun zielt aber jede künstlerische Thätigkeit auf einen bestimmten Zweck; und jedes Kunstwerk ist wesentlich und ausschließlich Mittel für ein bestimmtes Resultat, für eine bestimmte psychische Wirkung, welche zu veranlassen es geeignet sein soll. Folglich ist es nicht der Inhalt des Kunstwerkes, nach welchem über die Art der es angehört, entschieden werden kann; sondern dieser Inhalt sowohl, als die ganze weitere Beschaffenheit des Werkes, hängt ab von der Eigenthümlichkeit jener psychischen Wirkung. Und darum bestimmt man insbesondere den religiösen oder den profanen Charakter irgend welcher schönen Kunst keineswegs richtig durch die bloße Angabe des Stoffes welchem sie ihre Thätigkeit widmet, sondern es muß nothwendig die Art der Wirkung bezeichnet werden, welche sie als den eigentlichen und unmittelbaren Zweck ihrer Thätigkeit anerkennt: Christlich-religiöse Künste sind diejenigen, welche unmittelbar für einen übernatürlichen Zweck arbeiten, und sie allein.

Fünftes Kapitel.

Zwei allgemeine oberste Gesetze für die religiösen Künste.

§. 1.

Entwickelung der zwei Gesetze.

272. Mit der Aufzählung der „Madonnen" und der Heiligenbilder Coreggio's, schreibt W. Becker, „wollen wir unsere Leser nicht ermüden. Wir erwähnen nur die unter dem Namen *Vierge au panier* bekannte heilige Familie, welche aus der Certosa zu Pavia in die königliche Sammlung zu Madrid kam, und später für die Summe von 3800 Pfund Sterling für die Nationalgallerie zu London erworben wurde. Es ist

dies ein ächtes Bild häuslichen Glückes, ein liebenswürdiges Genrestück, welches durchaus keine biblischen Bezüglichkeiten mehr enthält. Maria, in einer Landschaft sitzend, ist damit beschäftigt, das lebhaft bewegte Christkind anzukleiden. In ihrem Gesichte prägt sich unnachahmlich die Mutterfreude an den frischen ausgelassenen Lebensäußerungen des Kindes aus. Joseph, wie gewöhnlich in den Hintergrund gedrängt, ist mit seiner Zimmermannsarbeit beschäftigt" [1].

Diese Leistung des italienischen Malers aus dem sechzehnten Jahrhundert erinnert uns an ein anderes Gemälde aus der neuesten Zeit, das gleichfalls die heilige Familie darstellen soll; am Rande ist zu lesen: „Carl Müller, Düsseldorf 1875". Ich sage, das Stück „solle" die heilige Familie darstellen: denn ich wenigstens kann in demselben wenig mehr finden, als gleichfalls „ein liebenswürdiges Genrestück, ein ächtes Bild häuslichen Glückes". Die Säge deren oberer Theil in der linken Hand des heiligen Joseph sichtbar ist, und der etwas affectirt aussehende Engel, welcher, vor dem Kinde und der Jungfrau knieend, eine Guitarre spielt, mögen immerhin Anspruch haben, als „biblische Bezüglichkeiten" zu gelten: Weiteres dieser Art tritt aber nicht hervor. Ein edler Orientale hat vor nicht langer Zeit ein überaus liebenswürdiges Weib heimgeführt; ein liebes Söhnchen das sie ihm jüngst geboren, auf ihrem Schooße haltend, sitzt sie im Freien, und scheint, halb über ihr Kind gebeugt, entweder eingeschlummert, oder ganz in die Betrachtung des Kindes versunken zu seyn. Denn der Gemahl der auf einen Augenblick seine Arbeit verlassen hat, und seitwärts dicht zu ihr hingetreten ist, wird von ihr gar nicht bemerkt, und so schaut der Glückliche in Bewunderung und stiller Freude auf die schöne Gruppe nieder. Das ist, wenn ich nicht irre, Alles was uns das Bild erzählt; eine liebenswürdige, glückliche Familie zeigt es uns, „die heilige Familie" wohl kaum.

In viel höherem Maaße verfehlt erscheint freilich ein drittes Bild, wieder von dem zuerst genannten italienischen Maler. „Das letzte Gemälde Coreggio's dessen Entstehungszeit sich nachweisen läßt", berichtet Becker, „ist ein kleines auf eine Kupferplatte gemaltes Bild, welches die büßende Magdalena darstellt, ein Wunderwerk in Bezug auf Beleuchtung und Farbe. Von ihrer Bußfertigkeit merkt man allerdings nichts in dem heiteren, Lust und Leben athmenden Antlitz der schönen Sünderin, die, im Waldesschatten behaglich hingestreckt, in süßes Sinnen und Träumen verloren zu seyn scheint. Das Bild wurde von jeher als eines der größten Meisterwerke angesehen" [2]. „Nicht eine einzige Spur", äußert

[1] W. Becker, Kunst und Künstler im 16. 17. und 18. Jahrhundert (Leipzig 1863) Bd. 1. S. 136.

[2] Becker, Bd. 1. S. 148 f.

Rio über dieselbe Leistung, „von Abtödtung oder auch nur von weiblicher Züchtigkeit zeigt sich in dieser ‚Magdalena‘, und man würde geneigt seyn, sie für eine Muse zu halten die sich verirrt hat, wenn sie nur etwas anständiger gekleidet wäre“ [1].

273. Diese Erscheinungen auf dem Gebiete einer „religiösen“ Kunst führen uns zu dem Gegenstande dieses Kapitels. Warum können Gemälde wie die welche wir characterisirt haben, obgleich das letzte „von jeher für eines der größten Meisterwerke“ galt, und für das erste die Londoner Nationalgallerie die Summe von 76 000 Mark bezahlte, warum können dieselben nicht als gelungene Leistungen betrachtet werden? in welcher Beziehung sind sie fehlerhaft? wo ist das Gesetz der Aesthetik gegen das sie verstoßen?

Wir müssen zunächst auf Wahrheiten zurückkommen, die von uns schon wiederholt ausgesprochen wurden. Die religiösen Künste sehen ihre unmittelbare Aufgabe darin, durch ihre Leistungen der Verherrlichung Gottes, oder der Mutter des Herrn, oder der Engel Gottes und seiner Heiligen zu dienen, sowie überhaupt der Erbauung der Christenheit und der Förderung des religiösen Leben. Jedes Werk nun das für Zwecke dieser Art sich eignen soll, muß dazu angethan seyn, in den Menschen religiöse, d. h. übernatürliche Erkenntnisse, und religiöse, d. h. übernatürliche Gefühle zu veranlassen. Denn nur durch religiöse Gesinnung, durch die übernatürlichen Gemüthsthätigkeiten der Anbetung, der Ehrfurcht, der Liebe, der Reue, des Dankes, mit einem Worte der Andacht, oder der Liebe zu dem was übernatürlich gut ist, wird Gott von den Menschen verherrlicht, und das christliche Leben gefördert: das einzige Mittel aber, wodurch der Mensch Andere zu Gemüthsthätigkeiten dieser Art führen kann, besteht darin, daß er religiöse Erkenntnisse und religiöse Gefühle in ihnen veranlasse.

Nun ist es aber, wie der Glaube uns lehrt, schlechthin nicht möglich, daß in einem Menschen irgend welche übernatürliche Erkenntniß, irgend welches religiöse Gefühl sich erzeuge, wenn nicht in jedem einzelnen Falle der heilige Geist durch die „zuvorkommende“ actuelle Gnade erleuchtend und erregend dazu mitwirkt. „Wir sind nicht fähig, irgend etwas“ übernatürlich Gutes „zu denken aus uns selber, sondern all unser Vermögen ist aus Gott“: und „niemand kann Jesum ‚den Herrn‘ nennen, außer in dem heiligen Geiste“ [2]. Und wohl verstanden, diese Mildthätigkeit des heiligen Geistes ist bei jedem religiösen Erkenntnißact und bei

---

[1] A. F. Rio, De l'art chrétien (Paris 1861) t. 3. p. 252.
Ganz wie eine Copie dieses Bildes nimmt sich „Die heilige Magdalena“ von Friedrich Füger († 1818) aus, — in der Neuen Pinakothek zu München.

[2] 2. Cor. 3, 5. 1. Cor. 12, 3.

jeder religiösen Gemüthsregung nicht ein untergeordnetes Moment, sondern einfach die Hauptursache. Schon das zweite Concil zu Orange lehrt mit klaren Worten: „Viel übernatürlich Gutes wirkt Gott in dem Menschen ohne dessen Zuthun; der Mensch dagegen wirkt nicht das mindeste Gute, ohne daß Gott ihm gäbe es zu wirken. Und nicht wir sind es die den Anfang machen, um dann durch die Gnade Gottes unterstützt zu werden; sondern Gott ruft, ohne irgend welches Verdienst von unserer Seite, den Glauben sowohl als die Liebe zu ihm in unserer Seele zuerst hervor"[1]. „Anders", so betet in diesem Sinne in der Liturgie des Charsamstags die Kirche zu dem „allmächtigen, ewigen Gott", „anders, als indem du durch deine Gnade auf ihr Gemüth wirkst, gibt es für Keinen der Gläubigen in irgend welcher Tugend ein Wachsthum"; und wie St. Augustin sagt, „in wessen Herz Christi Salbung nicht ist oder nicht kömmt, wen sein Geist nicht innerlich lehrt, der kehrt von jedem Lehrer unbelehrt zurück".

Das ist ein Fundamentalsatz der christlichen Offenbarung: und es wäre pelagianische Häresie, wenn jemand glauben wollte, ein noch so vollendetes Werk der religiösen Architectur, ein noch so meisterhaft vorgetragener liturgischer Gesang, eine noch so gelungene Darstellung des Herrn am Kreuze oder seiner gebenedeiten Mutter, eine noch so ergreifende Predigt wäre für sich allein, ohne die Mitthätigkeit des heiligen Geistes, im Stande, auf ein Menschenherz auch nur den mindesten religiösen Eindruck zu machen, in einer Seele auch nur den flüchtigsten Gedanken von übernatürlichem Werthe hervorzurufen.

Ist aber dem also, dann ergeben sich daraus ohne Weiteres diese zwei Gesetze:

Erstens: Ein religiöses Kunstwerk darf nichts enthalten, wodurch die Mitthätigkeit des heiligen Geistes, ausgeschlossen oder beeinträchtigt wird;

Zweitens: Jedes Werk einer religiösen Kunst soll so gearbeitet seyn, daß es dem Sinne des heiligen Geistes, und der Weise in welcher seine Gnade zu wirken pflegt, möglichst entspricht und sich anschließt.

Wir können den Sinn dieser Gesetze nicht besser erläutern, ihre Bedeutung nicht klarer hervortreten lassen, als indem wir denselben zunächst thatsächliche Erscheinungen gegenüberstellen, wie sie die Geschichte der Künste in großer Fülle bietet.

[1] Conc. Araus. II. can. 20. et ante fin.

§. 2.

Historische Beispiele zur Erläuterung des ersten Gesetzes.

274. Als einer der vorzüglichsten florentinischen Maler zur Zeit des Cosmus von Medici gilt vielfach Fra Filippo Lippi, aus dem Carmeliterorden. Nach Rio haben seine Bilder etwas Originelles, Fesselndes, und üben dadurch beim ersten Anblick eine Art magischer Wirkung: man glaubt ein tief religiöses Gemälde, von der Richtung Fra Angelico's, vor sich zu haben; faßt man indeß die Gestalten und die Gesichter näher ins Auge, so fühlt man sich bald enttäuscht.

Wie der berüchtigte Mönch bei seinen „religiösen" Leistungen verfuhr, zeigt ein einziges Beispiel zur Genüge. Im Jahre 1458 hatte er aus dem Noviciate eines Frauenklosters zu Prato, wo er gerade ein Altarbild malte, ein Mädchen entführt, Lucrezia Buti. Die Dispens von seinen Ordensgelübden, welche der Papst Eugen IV., damit dem Aergerniß durch eine gültige Trauung ein Ende gemacht würde, ihm antrug, hatte er abgelehnt, weil es für sie und ihn dieser Ceremonie nicht bedürfe. Der üppige Hof zu Florenz „lachte eine Weile über den Mißgriff des Fra Filippo": und es ist wohl dieser philosophischen Toleranz zuzuschreiben, wenn der Letztere in der Unverschämtheit so weit ging, durch ein öffentliches Gemälde an geweihter Stätte seiner Schande ein Denkmal zu setzen. Ein Theil der Frescomalereien im Dom zu Prato nämlich, an denen er um jene Zeit arbeitete, stellt Scenen aus der Geschichte des heiligen Johannes Baptista dar. Als die Tochter der Herodias nun erscheint in diesen Scenen regelmäßig, d. h. bei den drei Anlässen wo sie vorkömmt, „keine Andere als die schöne Lucrezia Buti, nicht minder reizend durch ihren Anzug als durch ihre Haltung und ihre einnehmenden Bewegungen, die mit einem wahren Aufwande von Kunst wiedergegeben sind. Vermittelst einer Anstrengung der Einbildungskraft könnte man sie für eine Nymphe halten, einem Original auf irgend einem antiken Basrelief nachgebildet. Aber aller Zauber dieser heidnischen Reize ist nicht im Stande, eine so schreiende Entweihung des Heiligen zu mildern; und es wäre unbegreiflich, wie der Magistrat der Stadt, die Würdenträger der Cathedrale, und die Bevölkerung selbst die ja doch aus Christen bestand, sich die Frechheit hätten gefallen lassen, wenn nicht das stolze Portrait einer Persönlichkeit in rothem Gewande, dem tanzenden Mädchen gegenüber, Alles erklärte. Diese Persönlichkeit, der damalige Propst der Domkirche, war nämlich Carl von Medici, ein natürlicher Sohn des alten Cosmus" [1].

---

[1] Rio, t. 1. p. 360. 362—364. (Cit. 66*.)

Auf einem kleineren Gemälde, von nur drei Gestalten, das sich in der Gallerie degli Uffizi in Florenz befindet, läßt Fra Filippo seine Lucrezia sogar die heilige Jungfrau vorstellen, und als der kleine Johannes Baptista figurirt neben ihr ein ziemlich unbedeutender Sprößling der Medici[1].

Lorenzo von Medici, „il Magnifico", der 1469 seinem Vater Cosmus nachfolgte, „begünstigte die gleiche naturalistisch-sensualistische Richtung aus allen Kräften; die dreiundzwanzig Jahre seiner Regierung bilden in der Geschichte des ethischen Lebens wie der Künste eine Periode traurigen Andenkens"[2]. So war es ganz natürlich, wenn zu Savonarola's Zeit „der Naturalismus von den gottgeweihten Stätten ganz offen Besitz ergriffen hatte, und die vorher mitgetheilte schamlose Profanation des Fra Filippo Lippi jeden Augenblick wiederholt wurde. Als die allerseligste Jungfrau, die heilige Magdalena, und selbst als den Evangelisten Johannes, malte man auf Altarbildern Portraits von Mädchen, und zwar meistens von solchen, die in Florenz mehr als gut gekannt waren. Dabei war Alles darauf berechnet, die Einbildungskraft der Beschauer zu verunreinigen. Verführerisch reizende nackte Gestalten stellte man auf den Bildern in schamlosester Weise zur Schau; und bei der gebenedeiten Mutter des Herrn und heiligen Frauen hielt man sich nicht bloß nicht an die althergebrachte Gewandung, sondern man gab ihnen ein Costüm in welchem sie sich ungefähr wie vornehme Buhlerinnen ausnahmen. ‚Ihr laßt die Jungfrau Maria auftreten wie eine öffentliche Dirne gekleidet!'[3] ruft entrüstet Savonarola aus in seiner Predigt am dritten Samstag der Fastenzeit. Noch zügelloser verfuhren die Künstler, wenn sie für Oratorien in Palästen oder anderen Häusern Gemälde zu liefern hatten"[4].

Derselben Zeit gehört ein Basrelief an von Antonio Pollainolo, einem bevorzugten Günstlinge Lorenzo's von Medici, das die Kreuzigung des Herrn darstellt. „Der Gesichtsausdruck Christi auf demselben ist von abstoßender Gemeinheit, und die heiligen Frauen sind gekleidet wie Tänzerinnen während der Hundstage"[5].

Uebrigens war es keineswegs allein die Florentinische Schule, die sich nach dieser Richtung in so schmählicher Weise verirrte: das beweist schon die früher (S. 65*) characterisirte „Magdalena" Coreggio's. Und als Coreggio starb (1534), hatte Michel-Angelo eben sein vielgerühmtes „jüngstes Gericht" in der Sixtinischen Capelle zu malen angefangen, das er im Jahre 1541 vollendete. Auf diesem gigantischen Gemälde trieb er

---

[1] Rio, t. 1. p. 362. [2] Rio, t. 1. p. 377. (Cit. 66*.)
[3] „Voi fate parer la Vergine Maria vestita come una meretrice!"
[4] Rio, t. 2. p. 423. 424. [5] Rio, t. 1. p. 376.

„den Cultus der Nacktheit, dessen Apostel und Hohepriester er war"[1], so weit, daß vierzehn Jahre später Paul IV. in der Sixtina den unwilligen Ausruf hören ließ, „ob das ein Gotteshaus sey oder ein Badesaal", und das Bild nur mit Mühe dadurch vor der von diesem Papste beabsichtigten Vernichtung bewahrt wurde, daß Daniel von Volterra einzelne Nacktheiten übermalte[2]. Salvatore Rosa aber gab später der allgemeinen Mißbilligung in einer Terzine Ausdruck, in welcher er dem Michel-Angelo ins Gesicht sagt, „er habe wenig Urtheil und Tact"[3].

275. Daß der heilige Geist Producte wie die erwähnten, nicht jenes Segens würdigen kann, ohne welchen jede religiöse Wirkung unmöglich ist, dürfte dem Leser von selbst einleuchten. Solchen Erscheinungen gegenüber hatte darum das Concil zu Trient, auch wenn es ausschließlich den Standpunkt der Aesthetik hätte einhalten wollen, offenbar Anlaß genug, mit allem Nachdruck darauf zu dringen, daß „von religiösen Bildwerken jede Ausgelassenheit, alles sinnlich Reizende und minder Züchtige ferngehalten werde 284). In ganz analoger Weise hatte das Concil bereits in einer früheren Sitzung den Bischöfen die Weisung gegeben, „jedes Tonstück von ihren Kirchen auszuschließen, welches, sey es durch das Spiel der Orgel sey es durch den Gesang, den Eindruck der Frivolität oder der Ueppigkeit mache" 285). Aber wenn die zuerst erwähnte Verfügung keineswegs vollkommen ihren Zweck erreichte, so schien die zweite schon nach sieben Jahrzehnten wieder so gut wie vollständig vergessen zu seyn. Diesen Eindruck empfängt man, wenn man historische Berichte liest wie den folgenden.

Der große Palestrina, erzählt Ambros, war kaum aus dem Leben geschieden, als der neue Styl der italienischen Oper, den die Musikenthusiasten vergötterten, Versuche machte, sich in die Kirche einzudrängen: und „wo dies einmal gelang, dort setzte er sein verweichlichendes Spiel, seinen Ohrenschmaus, seine Virtuosenkünste und Effectstücke in Scene; und der Effect blieb nicht aus. Die Kirche begann der Concertsaal zu werden für Gesangsgrößen welche sich hören lassen wollten; sogar die Nonnen in Rom fingen an, mit Primadonnen gelegentlich eine sehr bedenkliche Aehnlichkeit anzunehmen. Selbst wo der Zuhörer ehrlich genug bei der Sache war, um religiöse Erhebung zu suchen, lief am Ende Alles auf überreizte, allenfalls religiös gefärbte, Gefühlsschwärmerei hinaus, himmelweit entfernt von wahrer Andacht: es genügt, sich des

---

[1] Rio, t. 4. p. 397.

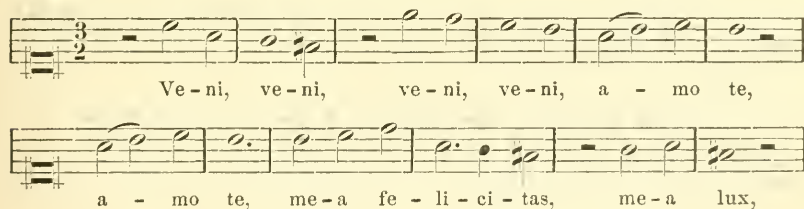
[2] A. W. Ambros, Geschichte der Musik, Bd. 4. S. 9 f.

[3] Michelangelo mio, non parlo in giuoco:
Questo che dipingete è un gran giudizio,
Ma del giudizio voi ne avete poco.

bei Loreto's ‚Magdalena' in Thränen zerfließenden Auditoriums zu erinnern. An die Stelle der hohen Gesänge Palestrina's traten bald vor Empfindung schmelzende, bald mit Brillantcoloratur überladene Arien; bald Herzenskitzel, bald Ohrenkitzel: ein sehr zweifelhaftes Appelliren an die höhere Natur des Menschen durch die Zwischenstation der niederen, sinnlichen, hindurch . . .

„Ein interessantes Stück, in den gesammelten Gesängen neuen Styls von Radesca da Foggia, ist eine Marienklage, *Anima cara e pia,* welche in Ton und Haltung der berühmten Ariadneklage Monteverde's so ähnlich klingt, daß die Aehnlichkeit wohl nicht eine bloß zufällige ist. Später wurde auch diese Ariadneklage Monteverde's selbst zum Klagegesang der Mater dolorosa zurechtgemacht[1] . . Daß es zwischen geistlicher und weltlicher Musik einen Unterschied des Styls gebe und geben müsse, das fiel den von ihrem neuen declamatorisch-melodisch-monodischen Styl begeisterten Leuten nicht im Traume ein. Die Musik der meisten kleineren Componisten der Zeit paßt in ihrer Ausdruckslosigkeit allerdings gleich gut, oder vielmehr gleich schlecht, auf Geistliches und Weltliches . . .

„Wie die bewunderten Nonnengesänge in Rom aussahen, davon ist uns in den Hymnen einer römischen Nonne vom Orden der heiligen Clara eine Probe erhalten. Jeder gesunde religiöse Sinn wird sich angewidert fühlen, wenn er z. B. gleich die erste Hymne der ‚aus Demuth ungenannt gebliebenen' Nonne und Componistin hört:



[1] Ariadne, eine Tochter des Königs Minos von Creta, ließ sich von Theseus entführen, und wurde dann von ihm auf der Insel Naxos treulos verlassen. Wie überaus tactvoll es war, wenn man Monteverde's Klage der Ariadne zu einer religiösen Composition über die Schmerzen Mariä „zurechtmachte", das beweist denen welche die alte Fabel selbst etwa nicht kennen, hinlänglich die folgende Strophe, mit welcher bei A. W. Schlegel die betrogene Entehrte ihre Klage beschließt:

Ariadne, ach du bist gefallen,
Bist in Schmach gesunken! wehe dir!
Du, vordem des Mutterlandes Zier,
Hoch und herrlich vor den Mädchen allen!
Schwestern! nie erfahrt was ich erfuhr:
Daß euch trüg' ein leicht verwehter Schwur,
Amors Fackel Hymens Fest verkünde
Und den Scheiterhaufen zünde.

(♮)

re - de - as, re - de - as, a - mo te, a - mo te,

ve - ni, ve - ni, ve - ni, ve - ni me - um cor,

ve - ni, ve - ni, ve - ni, ve - ni, me - a lux, me - a

sors, ô, ô, ô, ô,

ve - ni, ve - ni, o ve - ni, ve - ni, ve - ni, ve - ni,

ve - ni, ve - ni me - um cor, ve - ni, ve - ni me - um

cor, ô, ô, ô, ô

ve - ni, ô ve - ni, ve - ni, ve - ni, ve - ni, ve - ni, ve-

ni, bo - ne Je - su, me - a lux, me-a sors u. s. w.

Bis zum höchst Dramatischen, aber auch bis zum höchst Bedenklichen steigert sich hier die Leidenschaft. Was für trübe Flammen lodern aus diesem unaufhörlichen heiß-sehnsüchtigen *veni, veni,* aus diesen aufstöhnenden Oh-Rufen! Wenn Bernini's berühmteste und berüchtigteste Theresia singen könnte, sie würde ähnliche Töne hören lassen [1].

[1] Die von Ambros hier erwähnte „Theresia Bernini's" ist eine Gruppe dieses Künstlers († 1680) in der Kirche Santa Maria della Vittoria zu Rom, welche darstellen soll, wie der heiligen Theresia, während einer Ecstase, von einem Engel das

Wie die Musik, ebenso trieb auch die ‚geistliche‘ Dichtung zu jener Zeit (im 17. Jahrhundert) mitunter verwunderliche Blüten. Der Abbate P. Angelo Grillo hat eine ganze Reihe von Gedichten ‚über das Angesicht des todten Heilandes‘[1] geschrieben, welche ‚da diversi autori‘ in Musik gesetzt und von Angelico Patto 1613 zu Venedig herausgegeben wurden. Hier finden wir Gesänge ‚sopra la fronte‘, ‚sopra gl' occhi‘, ‚sopra il naso‘, ‚sopra la barba‘, u. s. w. Ein von Patto beigefügter Dialog zwischen Christo und dem Sünder, ‚Ferma, ferma o Signore‘, ist ein ursprünglich weltliches Stück, ‚Ferma, ferma o Caronte‘; Patto legte der Composition den geistlichen Text unter"[2].

§. 3.

Zur Erläuterung des zweiten Gesetzes.

I.

Historische Beispiele.

276. In Rücksicht auf das erste unserer zwei Gesetze dürften die angeführten Beispiele vorläufig genügen. So häufig übrigens dasselbe auch von den verschiedenen Künsten verläugnet wird, ungleich zahlreicher noch sind die Verstöße gegen das zweite. Warum, das begreift sich leicht. Ist es an sich schon schwerer, ein Kunstwerk „ganz dem Sinne des heiligen Geistes gemäß, und so einzurichten, daß es der Weise in welcher derselbe durch die innere Gnade zu wirken pflegt, in vollem Maaße entspricht", als bloß, Alles von dem Werke fernzuhalten, wodurch die Mitthätigkeit des heiligen Geistes ausgeschlossen würde: so werden Fehler dieser letzten Art überdies auch viel eher wahrgenommen, schärfer getadelt, und mit größerer Entschiedenheit zurückgewiesen.

277. Donatello, der Begründer jener großen Bildhauerschule welche in Michel-Angelo ihre höchste Blüte erlebte, war ein tüchtiger Künstler; aber, sagt Rio von ihm, es ist ihm nie gelungen, ein vollendetes wahrhaft religiöses Werk zu schaffen. Seine Bilder trugen viel zu wenig das Gepräge der Uebernatürlichkeit, und darum fehlte ihnen die Weihe, d. h. die religiöse Wirksamkeit für das Gemüth. Einst hatte er ein Crucifix in Holz gearbeitet, und zeigte es, weil er es für besonders gelungen hielt, seinem Freunde, dem ihm weit überlegenen Brunelleschi.

Herz mit einem feurigen Pfeile durchbohrt wird. Die Gruppe trägt ein Gepräge von Lüsternheit; „der Ausdruck einer ohnmächtigen Verzückung läuft" nach Lübke „auf eine raffinirt sinnliche Schilderung hinaus".

[1] Canoro pianto di Maria Vergine sopra la faccia di Cristo estinto.

[2] Ambros, Bd. 4. S. 309 ff. (Cit. 70*.)

Statt das Werk, wie Donatello erwartet hatte, zu loben, sagte Brunelleschi lächelnd: „Wenn man einen ganz gewöhnlichen Mann vom Lande an ein Kreuz hängt, so ist das noch nicht ein Crucifix; denn der Gottmensch war schön vor den Kindern der Menschen" [1].

In ganz analoger Weise wie in diesem Falle, verfuhr Donatello bei drei Statuen, welche er für die Außenseite des Glockenthurmes am Dome zu Florenz gearbeitet hat. Dieselben sollen, so wird angenommen, den König David, den Propheten Jeremias, und den Vorläufer des Herrn vorstellen; aber Donatello scheint so wenig geahnt zu haben, was es heiße, das Bild eines Patriarchen oder eines Propheten schaffen, daß er sich als Muster ganz einfach drei brave Bürger von Florenz wählte, die nach Alter, Haltung und Gesichtsausdruck ihm für solche Rollen am besten zu passen schienen. Nichtsdestoweniger war nicht bloß der Künstler, sondern auch das Publicum namentlich über den König David ganz entzückt [2].

Einer von Perugino's Lehrern, Buonfigli, der unter mancher Rücksicht als guter Maler gelten kann, portraitirte auf einem Gemälde, der Anbetung der heiligen drei Könige, seine Schwester, seinen Neffen und seinen Bruder, indem er durch sie die heilige Jungfrau, das Kind Jesus, und den jüngsten der drei Könige darstellte [3]. In ganz gleicher Weise verfuhr, gleichfalls bei der Anbetung der drei Weisen, der sonst nicht minder tüchtige Ghirlandaio: seine Stiefschwester Alessandra, ein prosaisches Gesicht das mit einem idealen Typus nichts gemein hat, ist die Mutter des Herrn; der Mann der Alessandra, Mainardi, erscheint als einer der Könige; für andere Rollen hat er zwei Brüder benutzt die seine Schüler waren, und später auch seinen Sohn Ridolfo [4].

Zwei andere Beispiele die hierher gehören, haben wir bereits im Anfange dieses Kapitels gegeben (S. 64* f.). Als gleichartiges Seitenstück zu diesen können wir hier noch einen Holzschnitt von Albrecht Dürer, aus dem Jahre 1511, anführen, der wie die erwähnten, ebenfalls „die heilige Familie" vorstellen soll. Das Bild zeigt uns aber lediglich eine gewöhnliche Familienscene: von der „heiligen" Familie nimmt man nicht das Mindeste wahr. Die Mutter des Herrn ist eine ganz gewöhnliche Frau, und das Kind ein noch gewöhnlicherer kleiner Bube, an welchem nichts Uebermenschliches, geschweige denn etwas Göttliches sichtbar ist. „Maria und Anna", so beschreibt Becker den Holzschnitt, den er in kleinerem Maaßstabe auch wiedergibt, „Maria und Anna, mit dem Jesusknaben schäkernd, sitzen unter einem Baume; hinter ihnen schaut Joseph dem munteren Kinde zu, während der alte Joachim mit demselben eine

---

[1] Rio, t. 1. p. 276. (Cit. 66*.) [2] Rio, t. 1. p. 287.
[3] Rio, t. 2. p. 220. [4] Rio, t. 1. p. 389. 386.

Neckerei zu treiben scheint: in der einen Hand eine Nelke, in der anderen einen Rosenkranz[1] haltend, ist der Großvater offenbar im Begriff, dem Knaben die Erstere anzubieten, um sie, wenn dieser zugreift, eben so schnell wieder zurückzuziehen wie den Rosenkranz, mit welchem er den gleichen Scherz im Augenblicke vorher ausgeführt hat"[2]. Wo ist da auch nur Ein Zug, der zur Andacht stimmte, der das Herz und den Geist über diese Erde hinaufzuheben, und ein religiöses Gefühl anzuregen im Stande wäre? Solange die Welt steht, hat es nur Eine „heilige Familie" gegeben; wie viele Familien gab es aber nicht zu jeder Zeit, die sich gerade so darstellen ließen!

278. Sollen wir auch wieder ein Beispiel aus dem Gebiete des liturgischen Gesanges geben? Die unter Pius IV. mit der Reform der Kirchenmusik beauftragte Commission, zu welcher der heilige Carl Borromäus gehörte, einigte sich sofort, unter Anderem, zu dem Beschluß, daß Messen über Motive welche Volksliedern, also weltlichen Melodien, entlehnt seyen, nicht weiter gesungen werden sollten. Irdische Gefühle und religiöse liegen eben zu weit aus einander, als daß eine Melodie welche geeignet ist jene wachzurufen, zu dem Wirken des heiligen Geistes und seiner Gnade leicht stimmen könnte; anderseits wirkt die mit einer bekannten weltlichen Weise sich verknüpfende Erinnerung diesem Wirken störend entgegen. Man muß staunen, wenn man liest, wie trotz des erwähnten Verbotes selbst der große Palestrina noch Messen componiren konnte über Motive wie *Già fù chi m'ebbe cara*, oder *Qual' è il più grand' amor*, oder *Nasce la gioia mia.* Und die Messe welcher der Meister in kluger Vorsicht den unschuldigen Titel gab „Missa primi toni", hat als Motiv die Melodie Ferrabosco's zu *Io mi son giovanetta*, einem Liede von Boccaccio; Palestrina ließ dieselbe im Jahre 1570, kaum sechs Jahre nach dem vorher erwähnten Decrete der Commission, zu Rom drucken[3].

II.

Was der Künstler insbesondere zu beobachten habe, damit seine Leistungen dem Sinne des heiligen Geistes entsprechen.

279. Wenn die bisher aufgeführten Beispiele dem Gebiete von nur drei Künsten entnommen sind, so wird man daraus nicht den Schluß

---

[1] Mit dieser Deutung dürfte Becker irren: ein Rosenkranz ist die Schnur, mit elf oder zwölf kleinen Kugeln und einer Quaste an jedem Ende, wohl kaum.

[2] Becker, Bd. 1. S. 317. (Cit. 65*.)

[3] Vgl. Ambros, Bd. 4. S. 16. 22. 29. (Cit. 70*.)

Welcher Art die bezeichneten Lieder angehören, deuten schon die oben im italienischen Originaltext gegebenen ersten Verse derselben an: „Es war einst, der mich liebte", „Was ist die größte Liebe", „Ich bin ein junges Mädchen" . . .

ziehen wollen, als ob Verstöße gegen unsere zwei Gesetze nicht auch in den Erzeugnissen der religiösen Architectur, der geistlichen Poesie und Beredtsamkeit vorkommen könnten, und thatsächlich vorkämen. Es handelte sich hier lediglich zunächst um eine Erklärung der zwei Gesetze, und für diese kann das Gegebene hinreichen; anderseits werden wir bei der besonderen Behandlung der einzelnen Künste Veranlassung haben, auf jene Gesetze zurückzukommen.

Was übrigens das zweite derselben betrifft, so findet man es vielleicht wünschenswerth, daß wir nicht bloß an Beispielen zeigen, wie es verletzt werden könne, sondern überdies auch angeben, was der Künstler, damit er demselben in seinen Leistungen entspreche, zu beobachten habe. Es ist nicht leicht, durch Andeutungen die alle religiösen Künste umfassen sollen, diesem Wunsche vollständig zu genügen; wir wollen indeß den Versuch dazu machen.

280. „Dem Sinne des heiligen Geistes entsprechen" wird ein religiöses Kunstwerk um so vollkommener, je mehr es dem Künstler gelungen ist, die religiöse Thatsache oder die religiöse Wahrheit welche seinen Inhalt bildet, in demselben genau so zu geben, wie der heilige Geist sie in der heiligen Schrift, oder in der Lehre und dem Glauben der Kirche niedergelegt hat. Menschliche Zuthat welche das in diesen Quellen Gebotene wesentlich ändert, oder willkürliches Weglassen irgendwie bedeutender Momente, ist darum durch unser Gesetz ausgeschlossen.

Vor Allem aber ist in allen Fällen das zu beachten, daß der gesammte Inhalt der heiligen Schrift sowohl als überhaupt der christlichen Lehre der übernatürlichen Ordnung angehört. Die meisten religiösen Wahrheiten, und die vorzüglichsten Thatsachen der heiligen Schrift, sind schon an sich, ihrem ganzen Wesen nach, übernatürlich; aber auch alle übrigen empfangen ihre höhere Weihe dadurch, daß einerseits der heilige Geist oder die Kirche es ist die sie der Christenheit vorlegt, und daß sie anderseits zu übernatürlichen Zwecken in unlösbare Beziehung gesetzt erscheinen. Denn wie das alte Testament, durch Alles was es enthält, die Erscheinung des Erlösers und die Geschichte seiner Kirche vorzubedeuten und vorzubereiten bestimmt war, so haben alle Wahrheiten welche die Kirche uns lehrt, einzig den Zweck, uns zur Liebe gegen Gott und zum ewigen Leben zu führen.

Also, das ist es was wir hervorheben wollten, der Vorwurf eines religiösen Kunstwerkes ist immer ein übernatürlicher Gegenstand. Das religiöse Kunstwerk kann mithin dem Sinne des heiligen Geistes unmöglich entsprechen, wenn der Künstler des übernatürlichen Werthes seines Vorwurfs sich nicht bewußt, wenn er von der Größe und Bedeutung desselben nicht tief durchdrungen ist, und in Folge dessen in seiner Darstellung ihn seines himmlischen Adels entkleidet; wenn er die ver-

ehrungswürdigen Charactere und Erscheinungen welche die Offenbarung uns kennen lehrt, nicht ganz wesentlich anders darstellt, als wie gewöhnliche Menschen und alltägliche Vorkommnisse; wenn er es nicht versteht, das was in den Geheimnissen der Religion das Auge des Glaubens erkennt, in der Schöpfung seiner Kunst sichtbar und hörbar in solcher Weise wiederzugeben und auszuprägen, daß der gläubige Sinn es darin erfaßt, und das religiöse Gemüth sich davon berührt und angeregt fühlt. Mit Einem Worte, das Werk einer religiösen Kunst muß nothwendig mißlingen, wenn der Künstler durch die Weise seiner Darstellung das Göttliche vermenschlicht, das Himmlische in bloß Irdisches verwandelt, das Uebernatürliche „naturalisirt".

Wir hatten bei dem Gesagten unmittelbar und zunächst solche Themata religiöser Kunstwerke im Auge, welche der heiligen Schrift oder der Lehre der Kirche entnommen werden. Themata dieser Art bilden ja auch jedenfalls den vorzüglichsten Gegenstand der religiösen Künste. Was die Behandlung von Thatsachen aus dem Leben der Heiligen Gottes, oder allgemeiner, aus der Geschichte der Kirche betrifft, so gilt von diesen ganz Analoges. Denn nicht nur gehören ja auch sie der übernatürlichen Ordnung an: sondern wenn das Kunstwerk dessen Vorwurf sie bilden, ein „religiöses" seyn soll, so müssen sie nothwendig in der Richtung verwerthet werden, daß sie eine übernatürliche, dem Worte Gottes angehörende Wahrheit hervorheben und beleuchten.

281. In den Büchern der heiligen Schrift besitzt die Christenheit eine concrete Leistung, welche den heiligen Geist selbst zu ihrem eigentlichen Urheber hat. Anhaltendes, andächtiges, mit Gebet und Betrachtung verbundenes Studium der heiligen Schrift ist darum offenbar für jeden Künstler ein erstes Mittel, die Weise des heiligen Geistes kennen zu lernen, und sein eigenes Gemüth nach derselben zu bilden. Sehr nahe kommen der heiligen Schrift, unter derselben Rücksicht, die liturgischen Bücher der Kirche, insbesondere das Meßbuch und die meisten Hymnen des Breviers.

Die einzige authentische Auslegerin des Inhalts der heiligen Schrift, die Einzige welche der Menschheit im Namen Gottes den Sinn und die Bedeutung der in der Offenbarung gegebenen Thatsachen erschließt, ist anderseits die Kirche. Ihrem Geiste hat folglich der Künstler dem daran liegt, in seinen Werken dem Sinne des heiligen Geistes zu entsprechen, soviel es ihm nur möglich ist, sich anzuschließen; die Vorschriften und Anweisungen, welche sie für seine Kunst, sey es im Allgemeinen sey es hinsichtlich einzelner Vorwürfe, etwa erlassen hat, muß er studiren, und treu einzuhalten bestrebt seyn; mit jenen Leistungen seiner Kunst, welche die Kirche etwa in besonderer Weise gutgeheißen und empfohlen hat, muß er sich vertraut machen, und an ihnen jene Weise der Darstellung lernen,

welche die Uebernatürlichkeit seines Vorwurfs sowohl als seiner wesentlichen Aufgabe erheischt. Nicht auf den Gehorsam den jeder Christ der Kirche schuldet, gründen wir hier diese Vorschrift: dieselbe bildet einfach eine unabweisbare Forderung der Aesthetik.

Das unentbehrlichste Moment für das Resultat um das es sich handelt, ist übrigens mit alle diesem noch keineswegs gesetzt. „In ein böses Herz zieht die Weisheit nicht ein, noch wohnt sie in einem Leibe welcher der Sünde dient; Thoren werden sie nicht erreichen, und die Männer der Lüge ihrer nicht gedenken: denn sie ist fern von Stolz und Falschheit" [1]. Nur der Adler schaut in die Sonne und wird nicht geblendet; das Gethier der Nacht das die Finsterniß liebt, weicht zurück vor der Klarheit des Tages, Eulen und Fledermäuse haben keine Augen für das hohe Licht der übernatürlichen Schönheit. Mag eine Philosophie die Gott verläugnet und der Sittlichkeit Hohn spricht, es sich noch so laut zum Verdienste anrechnen, „die Emancipation des Schönen" von den Forderungen der Religion und der Ethik durchgeführt zu haben [2]: die schönen Künste haben eine Vergangenheit; und wenn sie die Perioden ihrer Blüte und ihres Verfalls ins Auge fassen, wenn sie die Momente der einen und die Ursachen des anderen zu würdigen verstehen, dann kann ihnen Vischers Zuruf: „Trachtet am ersten nach dem Schönen, so wird euch das Gute von selbst zufallen" [2], nur wie bittere Ironie klingen. Nur in dem Herzen das glauben und lieben gelernt hat, spiegeln sich klar die Gestalten einer unsichtbaren Welt; nur in den Empfindungen eines Gemüths das tiefer geht, als das seichte Fahrwasser des Alltagslebens, prägt das Edle und das Große und das Schöne der Geistersphäre sich lebendig und treu und allverständlich aus; Sinn für das Uebernatürliche und Verständniß desselben kann nur der besitzen, der selbst ein übernatürliches Leben führt; Werke zu schaffen die dazu angethan sind, auf Andere religiös zu wirken, dazu ist niemand im Stande, der nicht tief in seinem eigenen Herzen ächte religiöse Gesinnung trägt und nährt: mit Einem Worte, Frömmigkeit, gediegener christlicher Sinn, ernste Gottesfurcht, das ist die wesentlichste Eigenschaft des Mannes den wir im Auge haben.

Es war in den ersten Jahren des laufenden Jahrhunderts, als Friedrich von Schlegel die folgenden Sätze schrieb. „Das religiöse Gefühl, Andacht und Liebe, und die innigste stille Begeisterung desselben war es, was den alten Malern die Hand führte; und nur bei einigen wenigen ist auch das hinzugekommen oder an die Stelle getreten, was allein das religiöse Gefühl in der Kunst einigermaßen ersetzen kann, das

---

[1] Weish. 1, 4. Sir. 15, 7. 8.

[2] Vischer, Ueber das Erhabene und Komische, Vorrede, S. IV.

tiefe Nachsinnen, das Streben nach einer ernsten und würdigen Philosophie. Vergebens sucht man die Malerkunst wieder hervorzurufen, wenn nicht erst die Religion, oder eine auf diese gegründete christliche Philosophie, wenigstens die Idee derselben wieder hervorgerufen hat. Wer das innere Leben nicht hat und nicht kennt, der kann es auch als Künstler nicht in großer Offenbarung herrlich entfalten, sondern bewegt sich nur mit fort in dem verworrenen Strudel eines bloß äußerlichen, innerlich ganz wesenlosen und eigentlich nichtigen Daseyns; statt daß uns die Kunst gerade aus diesem herausrücken, und in die höhere, geistige Welt emporheben sollte. Er dient, als falscher Modekünstler, dem leeren Scheine einer angenehmen Täuschung: und ein Solcher erreicht niemals, ja er berührt auch nicht einmal die Region des ächten Schönen. Das Licht der göttlichen Hoffnung, getragen auf den Fittigen des seligen Glaubens und der reinen Liebe, obwohl es hienieden nur in den Strahlen der Sehnsucht schmerzlich hervorbricht, ist es, was uns aus den Gebilden der christlichen Kunst, in göttlicher Bedeutung, als himmlische Erscheinung und klare Anschauung des Himmlischen, entgegentritt und anspricht, und wodurch diese hohe, geistige Schönheit, welche wir eben darum die christliche nennen, möglich und für die Kunst erreichbar wird. Die Hauptsache bleibt darum, daß es dem Künstler Ernst sey mit dem tiefen religiösen Gefühl, in wahrer Andacht und im lebendigen Glauben; denn durch die bloße Spielerei der Phantasie mit den katholischen Sinnbildern, und ohne jene Liebe welche stärker ist als der Tod, läßt sich die hohe christliche Schönheit nicht erreichen" [1].

Schlegel war noch Protestant, als er zu diesen Ueberzeugungen gelangte. Nicht der katholische Katechismus hat ihn zu denselben geführt, sondern das Studium der Schöpfungen jener Meister, in denen der Geist der katholischen Kirche gelebt und gewirkt, die von diesem Geiste gelernt hatten, daß, wie Fra Angelico zu sagen pflegte, religiöse Bilder malen soviel sey, als „mit dem Heilande umgehen", die darum nie zum Pinsel griffen, ohne vorher andächtig gebetet zu haben:

Und in klarem Engelscheine
Glänzt Fiesole, der reine,
Der so hell im Lichte steht
Weil die Kunst ihm ein Gebet [2].

---

[1] F. Schlegel, Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden, in den Jahren 1802—1804. Werke (Wien 1846) Bd. 6. S. 166 ff.

Was Schlegel hier die „christliche Schönheit" nennt, das ist die übernatürliche Schönheit; und den Ausdruck „christliche Kunst" gebraucht er in seinem engsten Sinne, die „religiöse" Kunst damit bezeichnend.

[2] Pocci's Festkalender.

Wenn es unwidersprechlich auf dem Gebiete aller schönen Künste verhältnißmäßig nur wenige große Meister gibt, die ganz im Geiste der Religion gearbeitet haben, dann kömmt das ohne Zweifel vorzugsweise daher, weil die Fra Angelico zu allen Zeiten selten waren: das heißt, weil es zu allen Zeiten nur Wenige gab, die mit reicher künstlerischer Begabung jene Tiefe religiösen Sinnes, jene Frömmigkeit und innige Vereinigung mit Gott verbanden, ohne welche es dem Menschen nicht gegeben wird, „was des Geistes Gottes ist, zu verstehen".

III.

Vier historische Phasen in der Darstellung der heiligen Mutter Gottes, als Illustrationen zu den gegebenen Anweisungen.

282. Einzelerscheinungen welche die in den letzten Nummern ausgesprochenen allgemeinen Gedanken beleuchten, werden uns später begegnen, wenn wir von den einzelnen Künsten handeln. An Einem Beispiele das Gesagte zu erläutern, wollen wir indeß schon hier nicht unterlassen.

Am meisten geeignet hierzu erscheint die Darstellung der Mutter des Herrn mit ihrem Kinde. Mit diesem Vorwurfe hat sich die Malerei im Laufe der Jahrhunderte fort und fort mehr befaßt, als vielleicht mit irgend einem anderen; und die Grundzüge der Ausführung erscheinen seit den ältesten Zeiten, offenbar unter dem Einflusse der Kirche und einer wahrscheinlich bis zu den Aposteln hinaufreichenden Ueberlieferung, in auffallender Weise firirt. Nur so erklärt sich die Thatsache, daß die uralten Bilder Christi und der heiligen Jungfrau in den Katacomben, während alle übrigen ikonischen Reste jener Zeit „durchweg das Gepräge der griechisch-römischen Kunstbildung tragen, hiervon gänzlich abweichen. Die hohe freie Stirn, die langen, gescheitelten, in leichten Locken auf Nacken und Schulter fallenden Haare, die länglich-ovale Gesichtsbildung mit der langen, fast geraden Nase, den großen, etwas tiefliegenden Augen und den feinen, schmalen Lippen, die ruhige Würde, die friedliche Stille, die fast elegische Milde und Weichheit des geistigen Ausdruckes, die den Christuskopf characterisiren, sind Züge die wir bei keinem griechischen Götterideal, wohl aber noch auf der Entwickelungshöhe der christlichen Kunst, in den schönsten Christusbildern der größten italienischen und deutschen Meister wiederfinden. Und da man in alter Zeit allgemein annahm, daß Christus in seiner ganzen äußeren Erscheinung seiner heiligsten Mutter geglichen, weil er ja von ihr den menschlichen Theil seiner Person empfangen, so zeigt der Kopf der Jungfrau auf jenen Bildern denselben Character und dieselben Gesichtszüge, nur bescheidener gehalten, und aus der männlichen Bildung in die

weibliche übertragen. Auch bei ihrem Kopfe läßt sich in den meisten Werken des 15. und des 16. Jahrhunderts der ursprüngliche Typus noch wiedererkennen" [1].

In diesem Verfahren der ältesten religiösen Malerei in Rücksicht auf ihre höchsten Gegenstände, tritt jene volle Uebereinstimmung mit dem Sinne des heiligen Geistes die wir verlangen, jene richtige Würdigung der Thatsache, daß das was sie darstellte, weit über alles Irdische, bloß Natürliche, rein Menschliche hinausliegt, in erfreulichster Weise klar hervor. Und diese Anschauung mit der auf sie sich gründenden Behandlungsweise erhielt sich viele Jahrhunderte.

Was wir schon erwähnt haben, daß nämlich die Darstellung der gebenedeiten Mutter mit ihrem Sohne ein Lieblingsgegenstand der Maler wie des christlichen Volkes war, das tritt vorzugsweise vom neunten Jahrhundert an auffallender hervor. Die Aesthetik der naturalistischen Humanitätsreligion, wie sie namentlich von unseren „classischen" Dichtern vertreten und verbreitet wurde, hat jene Erscheinung ohne Weiteres in ihrem Sinne zu deuten unternommen. „Die Mutter mit dem Kinde", meint Goethe, sey „der lieblichste Ausdruck reiner einfacher Menschlichkeit", mithin dessen, was der Dichter mit Humboldt und Anderen als „das höchste Ideal der Schönheit" bezeichnete [2]: „daraus erkläre sich der allgemeine Anklang, den diese Darstellung früher gefunden habe, und noch immer finde". Im Wesentlichen dieselbe Auffassung hören wir Schiller aussprechen:

Schön ist des Mondes
Mildere Klarheit
Unter der Sterne blitzendem Glanz;
Schön ist der Mutter
Liebliche Hoheit
Zwischen der Söhne feuriger Kraft.
Nicht auf der Erden
Ist ihr Bild und ihr Gleichniß zu sehn.

Hoch auf des Lebens
Gipfel gestellt
Schließt sie blühend den Kreis des Schönen!
Mit der Mutter und ihren Söhnen
Krönt sich die herrlich vollendete Welt.

---

[1] H. Ulrici, Ueber die verschiedene Auffassung des Madonnen-Ideals bei den älteren deutschen und italienischen Malern (Halle 1854) S. 5 f. (Mit einigen Aenderungen.)

[2] Vgl. oben N. 138. 141. S. 182 f. 188.

Selber die Kirche, die göttliche, stellt nicht
Schöneres dar auf den himmlischen Thron;
Höheres bildet
Selber die Kunst nicht, die göttlich geborne,
Als die Mutter mit ihrem Sohn [1].

Aber Schiller und Goethe waren sicherlich im Irrthum. „Die alten Meister wollten" durch ihre Muttergottes-Bilder „keineswegs ein Kapitel, und wäre es auch das erste und wichtigste, aus dem Codex der sogenannten Humanität illustriren; sie beabsichtigten nicht, eine schöne Frau in mütterlicher Zärtlichkeit zu einem schönen Kinde darzustellen. Auf den ältesten, und noch auf vielen der vorzüglichsten späteren dieser Bilder, sieht man im Gegentheil gar nichts von dieser mütterlichen Zärtlichkeit.

„Den alten Meistern kam es jedenfalls eben so sehr auf das Kind, als auf die Mutter an. In der altchristlichen Periode, bis tief ins Mittelalter hinein, war offenbar das Kind die Hauptperson, die Mutter, ihm gegenüber, nur Nebenfigur. Bis zum dreizehnten und beziehungsweise vierzehnten Jahrhundert hin erscheint meist das Kind vollständig bekleidet, in langer purpurner goldverbrämter Tunica (der damaligen Königstracht), in der Linken die Weltkugel oder den Reichsapfel, die Rechte segnend erhoben, ernsten, zuweilen strengen Angesichts, mehr als kleiner Mann denn als Kind dargestellt", eben wie der Dichter singt,

jung als Mensche, als Gott so alt,

„frei und aufrecht auf dem Schooße seiner Mutter sitzend wie ein junger thronender König; die Jungfrau eben so ernst, still und ruhig, ohne den Ausdruck mütterlicher Liebe und Zärtlichkeit, darum fast nur als Trägerin des Heiles der Welt, als das Werkzeug der göttlichen Gnade, als der lebendige Thron des Fürsten des Lebens" [2].

Als ein Ausdruck der hiermit characterisirten Auffassung kann das „Straßburger Fahnenbild" gelten, welches bereits im zwölften Jahrhundert die Krönungszüge der deutschen Kaiser nach Rom begleitete. „Auf einem mit prächtigen Tüchern und Polstern ausgestatteten Stuhle thront die heilige Jungfrau, die mit lang herabhangenden Aermeln und kostbaren Spangen bedeckten Arme hoch erhoben, gleichsam alle Welt aufrufend dem

[1] Schiller, Die Braut von Messina, 1, 4.

[2] Nach Ulrici, S. 8. 9. (Cit. 81*.) Vgl. Schnaase, Bd. 4. S. 280. (Cit. 18.) „Der Gedanke," bemerkt der Letztere, „in dem Kinde die göttliche Weisheit durchleuchten zu lassen, ist sehr deutlich ausgesprochen in der Inschrift auf einem Relief aus der abgebrochenen Kirche zu Beaucaire:

In gremio Matris residet Sapientia Patris."

Zuge zu folgen; das Kind aber, die königliche Lilie haltend, segnet die unter sein Banner getretenen Streiter. In dem Bilde lag ein so gran-



Das Straßburger Fahnenbild.

dioser Ausdruck, ein solcher Ernst und einfache Größe, daß selbst der zopfige Grabstichel in Königshovens ‚Straßburger Chronik' [1], der uns die einzige Copie aufbehalten, es nicht verderben konnte, und daß man Bren-

[1] Herausgegeben von Schilter, Straßburg 1698, S. 1103 f., vgl 1107.

tano's Worte versteht, der an den Maler Runge schrieb, er wisse kein Bild, das einen so ernsten und freudigen Eindruck auf ihn gemacht habe" [1].

Eine Schöpfung der neuesten Zeit, aber den wesentlichen Momenten nach aus demselben Geiste hervorgegangen, sah man im Jahre 1880 auf der Kunstausstellung zu Düsseldorf: ein Glasgemälde aus der Königlichen Sächsischen Hofglasmalerei von Hertel und Lersch daselbst, welches sich gegenwärtig in der Kapelle des Annastiftes zu Düsseldorf befindet. Das Original, gemalt von Franz Ittenbach, ist im Besitze des Prinzen Georg von Sachsen; der Carton wurde, nach dem Tode des Künstlers, von der Deutschen Kaiserin Augusta erworben: nach diesem ist das Glasgemälde ausgeführt. Vor keinem Bilde der Ausstellung bin ich mit solcher Freude verweilt, wie bei dieser andächtigen, großartig schönen Conception Ittenbachs.

283. „Allgemach", so characterisirt Ulrici weiter, „geht dann diese ältere Auffassung in eine andere mehr menschliche über. Der Ernst des Ausdruckes in den Köpfen mildert sich, der Reichsapfel verschwindet, die gehobene Hand sinkt, das Kleid des Kindes wird immer kürzer, verliert das Ansehen königlicher Tracht, und macht zuletzt einem bloßen Tuche oder Schleier Platz. Das Antlitz der Jungfrau belebt sich, und erhält den Ausdruck, wenn auch nicht der Mütterlichkeit, doch der Hingebung und der Theilnahme an dem Gnadenschatze, den sie nicht mehr bloß trägt, sondern hält und umfaßt. Kurz, wir haben mit dem Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts nicht mehr den König der Welt und des Himmelreiches vor uns, sondern den Sohn des Menschen, geboren aus der Jungfrau Maria, aber — empfangen vom heiligen Geiste. Denn immer noch erscheint doch der kleine Christus keineswegs wie ein gewöhnliches Kind: vielmehr trachten die Künstler mit aller Kraft darnach, in dem Ernste des Antlitzes, der nur gemildert wird durch einen Zug der Huld und Freundlichkeit, in den tiefen dunklen Augen, in Haltung und Geberde, nicht bloß das keimende Bewußtseyn des Kindes über die Hoheit seines Wesens und Berufs, sondern auch in der ganzen Gruppe das Gepräge

---

[1] Hist.-pol. Blätter, Bd. 34. S. 941 f.

Clemens Brentano schreibt an den Maler Runge, aus Berlin am 21. Januar 1810, über das Fahnenbild Folgendes. „Dann habe ich noch eine große Liebe zu einer alten Vorstellung der Madonna. Sie finden dieselbe auf einer Abbildung der alten Straßburger Stadtfahne in Königshofens Straßburger Chronik. Das Buch ist nicht selten, und ich wünschte, daß, wenn Sie es noch nicht kennen, Sie Sich dasselbe deßwegen verschafften. Die Farben des Bildes sind in dem Texte ziemlich genau beschrieben. Der brave Maler Buri hier, dem ich es mitgetheilt, wurde ganz davon begeistert, und hat es sich nach der Angabe colorirt. Ich kenne nichts Ernsteres und Freudigeres; es ist Jauchzen und Segen zugleich." (Clemens Brentano's gesammelte Briefe [1855] Bd. 1. S. 137.)

einer göttlichen Gnadenwirkung zur Anschauung zu bringen. Nur daß es nicht allen gelingt, den Ausdruck göttlicher Erhabenheit und einfacher Kindlichkeit zu voller Harmonie zu verschmelzen" [1].

Es ist in der That sehr begreiflich, wenn das Letztere „nicht allen Malern gelang". Denn der Gestalt eines Kindes, ausschließlich durch die Haltung und die Gesichtszüge, einen Ausdruck zu geben, in welchem sich gleichzeitig die Majestät der Gottheit offenbart und die Unmündigkeit eines noch nicht zu vollem Bewußtseyn gelangten Menschenwesens, das ist offenbar eine schwere, wenn nicht vielmehr eine unlösbare Aufgabe. Nichts weiter, als eine ganz natürliche Folge hiervon war es, wenn auf manchen Bildern dieser Art „die göttliche Natur zu stark ausgeprägt, und damit der Character der Kindlichkeit gestört" erscheint, indeß umgekehrt „die Mehrzahl der Künstler die menschliche Seite vorwalten, und damit den Unterschied des Christkindes von einem gewöhnlichen Menschenkinde nicht zu seinem vollen Rechte kommen läßt" [2]. Verräth sich in der ersten dieser zwei Klassen bloß ein, an sich richtiges, aber in Folge der Vernachläßigung unentbehrlicher Mittel mißlungenes Streben, so leiden dagegen die Werke der zweiten offenbar an einem Fehler, der ihren Werth, insofern sie als Erzeugnisse einer religiösen Kunst beurtheilt werden müssen, wesentlich beeinträchtigt. Denn in dem Bilde des Gottmenschen als Kind muß um jeden Preis „der Unterschied desselben von einem gewöhnlichen Menschenkinde zu seinem vollen Rechte kommen": sonst steht das Bild mit dem Sinne des heiligen Geistes keineswegs in voller Uebereinstimmung. Wir wollen uns näher erklären.

Der Offenbarung zufolge ist der Sohn der Jungfrau wahrhaft Mensch, aber er ist eben so wahrhaft Gott. Die Wahrheit und Wirklichkeit der menschlichen Natur nun tritt, bei den Gemälden der in der vorigen Nummer besprochenen älteren Auffassung, in der ganz menschlichen Gestalt des Jesukindes zur Genüge hervor. Indem sie es aber, in dieser seiner menschlichen Gestalt, durch die ernsten Züge seines Gesichts, durch die zum Segnen erhobene Rechte, durch die Königstracht und die Weltkugel, „mehr als kleinen Mann denn als Kind", und seiner Mutter gegenüber als die Hauptperson uns vorführen, weisen sie uns zugleich vernehmbar und sehr eindringlich darauf hin, daß dieses Kind, wie es bei Berthold von Regensburg heißt, „aller Engel Herr ist, und Kaiser aller Könige": daß es der Eingeborne „voll der Gnade und der Wahrheit", daß es derjenige ist, „in welchem innewohnt die ganze Fülle der Gottheit leibhaftig", „in welchem" darum

[1] Nach Ulrici, S. 9 f. (Cit. 81*.)
[2] Ulrici, S. 11.

„alle Schätze des Wissens und der Weisheit verborgen sind“ [1]. Das ist aber eben ein sehr wesentlicher Satz der christlichen Offenbarung. Und dieselbe lehrt uns überdies, daß die allerheiligste Seele des Herrn, von dem Augenblicke an da sie erschaffen ward, in vollkommenster Weise das Angesicht Gottes schaute, und daß sie überdies in übernatürlicher Weise jene Erkenntniß besaß, welche alle Dinge außer Gott in deren innerstem Wesen erfaßt [2].

Wir übersehen keineswegs, daß neben jener Anschauung Gottes und dieser übernatürlichen Wissenschaft der Seele Christi, das natürliche, rein menschliche Erkennen seiner allerheiligsten Menschheit sich nicht in wesentlich anderer Weise, als bei jedem anderen Menschen entwickelte und vervollkommnete; und wir anerkennen vollkommen, daß der Erlöser in seinem irdischen Leben, während er Kind war, in seinem Aeußeren keineswegs ein wesentlich anderes Aussehen hatte, als ein anderes edles Kind einer edlen Mutter. Aber die religiöse Malerei hat ja doch eine ganz andere Bestimmung, als etwa die Photographie. Sie soll Werke liefern durch welche Gott verherrlicht, durch welche die Christenheit erbaut, und die religiöse Gesinnung möglichst wirksam gefördert wird. Darum darf sie sich nicht damit begnügen, dem Auge bloß dasjenige zu zeigen, was thatsächlich in die Erscheinung trat: sondern sie muß darauf ausgehen, in ihren Bildungen alle Vorzüge, alles Große, Bedeutende, die Andacht Mehrende, das sich der christlichen Wahrheit zufolge unter der wirklichen Erscheinung barg, soweit es angeht sichtbar werden zu lassen, und dem christlichen Gemüthe nahezulegen. Das begriff, in der Behandlung des Thema's von dem wir reden, die ältere Richtung, und sie hat in dieser Beziehung geleistet was sie sollte, weil sie mit richtigem Tacte den einzigen Weg einschlug der zum Ziele führen konnte. Sie hielt es mit Recht für genügend, wenn sie die Menschheit des Herrn in der Gestalt, und in der Kleinheit derselben den Character seiner Kindlichkeit zur Anschauung brachte, und bediente sich anderseits der Kleidung, der Weltkugel, der Gesichtszüge und der ganzen Haltung, um in diesen Momenten die göttliche Majestät seiner Person sich offenbaren zu lassen, — soweit eben menschliche Kunst an einer kleinen menschlichen Gestalt diese Majestät zum Ausdruck bringen kann. Die spätere Richtung dagegen, die Maler des vierzehnten Jahrhunderts, ließen von jenen Momenten einen sehr wesentlichen Theil fallen, und verwendeten den Rest vorzugsweise dazu, um den Herrn als liebenswürdiges Menschenkind erscheinen zu lassen; was ihnen hiernach noch übrig blieb, die Göttlichkeit seiner Person an-

[1] Col. 2, 9. 3.

[2] Vgl. Kleutgen, Die Theologie der Vorzeit, Bd. 3. S. 244—282. Franzelin, De Verbo incarnato (Romae 1869) pag. 418 sqq.

zudeuten, das war für diese Hauptsache viel zu wenig, und ließ sich überdies mit dem vorwiegend rein Menschlichen der ganzen Erscheinung nicht mehr recht in Einklang bringen.

Als das Vorzüglichere, wir wiederholen es, als die Hauptsache in dem Erlöser der Welt erscheint der Lehre der Offenbarung zufolge seine göttliche Person. So wenig er uns hätte erlösen können, ohne wahrhaft Mensch zu seyn, eben so sehr gründet sich unser Glaube, unsere Liebe und unsere Hoffnung, mit Einem Worte unsere Andacht ihm gegenüber an erster Stelle auf seine Gottheit: diese ist es darum, welche jede religiöse Kunst, will sie anders die Andacht fördern, will sie das Uebernatürlichste das es gibt, nicht vermenschlichen und naturalisiren, klar und unverkennbar in ihren Schöpfungen hervortreten zu lassen an erster Stelle bestrebt seyn muß. Das that die Malerei bis gegen das vierzehnte Jahrhundert; ihrem Verfahren geben wir folglich mit Recht vor dem der späteren Richtung entschieden den Vorzug, und wir sagen mit Recht, daß diese Letztere mit dem Sinne des heiligen Geistes keineswegs mehr in voller Uebereinstimmung erscheint.

Man wendet vielleicht ein, daß es sich in „Madonnenbildern" eben nicht zunächst um die Darstellung des Kindes handle, sondern um die Darstellung seiner heiligsten Mutter. Aber, erwiedern wir, einerseits ist die Jungfrau denn doch einzig durch ihr Kind groß, und um ihres Kindes willen: und selbst hiervon abgesehen, muß es immer als fehlerhaft gelten, wenn „der Unterschied des Christkindes von einem gewöhnlichen Menschenkinde nicht zu seinem vollen Rechte kömmt"; anderseits hat es gar nicht den Anschein, als ob die Richtung welche wir getadelt haben, gerade darum die göttliche Majestät in dem Kinde zu wenig hätte hervortreten lassen, um dafür der Darstellung seiner Mutter desto größere Sorgfalt zuzuwenden, und diese als die Hauptperson hinstellen zu können. Vielmehr scheint dieser Gedanke, eben „Madonnenbilder" zu liefern, auf denen dem Kinde die untergeordnete Rolle zugetheilt wäre, erst bei einer neuen dritten Richtung das leitende Princip gewesen zu seyn.

284. Diese dritte Richtung gehört dem fünfzehnten Jahrhundert an, und reicht in das sechzehnte hinein. Was das Kind betrifft, so behielt sie jenes Verfahren bei, das wir bei der zweiten gefunden haben, und das wir nicht billigen konnten. In Rücksicht auf die Darstellung Mariä dagegen „überwiegt fast das ganze fünfzehnte Jahrhundert hindurch das Bestreben, in derselben den höchsten vollendetsten Ausdruck reiner, keuscher Jungfräulichkeit zu erreichen. Nicht mütterliche Zärtlichkeit ist es, nicht Liebe und Hingebung, nicht Glaube und Frömmigkeit, was den Kopf der Madonna vorzugsweise characterisirt: sondern alles dieses ist nur in soweit angedeutet, als es zum Wesen reiner Jungfräulichkeit mit gehört, und in einer jungfräulichen Seele sich nothwendig vorfindet. Das

Madonnenideal fällt in Eins zusammen mit dem Ideal einer reinen Jungfrau. Diese Auffassung waltet in Masaccio, Mantegna, Fra Angelico da Fiesole, Pietro Perugino, und Anderen; sie modificirt sich nur je nach der Stimmung, der Sinnesart und Begabung der Künstler. Sie herrscht aber auch bei den deutschen Künstlern, in der Schule der Eycks und ihrem größten Meister, Hans Memmling, wie in den von ihr beeinflußten Schulen von Kolmar, Ulm, Augsburg. Nur wird von den deutschen Malern die Madonna größtentheils in reiferem Alter, in volleren, entwickelteren Körperformen dargestellt, wodurch der Typus der Jungfräulichkeit allerdings einigermaßen beeinträchtigt erscheinen kann".

Als eine der vollendetsten Leistungen dieser Richtung bezeichnet Ulrici später mit Recht „das große Altarwerk, das jetzt die Johannescapelle des Domes zu Cöln schmückt, und daher in der Kunstwelt den Namen des ‚Cölner Dombildes' führt, das Werk jenes früher nur unter seinem Vornamen bekannten Meisters Stephan, von dem erst vor Kurzem ermittelt worden ist, daß er Stephan Lochner[1] hieß, und, aus der Gegend von Constanz gebürtig, um 1440—50 zu Cöln eines der hervorragendsten Glieder der dortigen Malerzunft war. Das Mittelbild dieses Altarwerkes stellt die Jungfrau mit dem Kinde und den heiligen drei Königen dar, der linke Seitenflügel die heilige Ursula mit ihren Jungfrauen, der rechte St. Gereon und seine Kriegsgesellen, die Schutzheiligen der Stadt Cöln. Die Eigenthümlichkeit des Mittelbildes characterisirt sich bei näherer Betrachtung durch die wunderbare Verschmelzung des Kindlichen und Jungfräulichen im Kopfe der Mutter des Herrn: die zarteste, holdeste Jungfräulichkeit erscheint so durchdrungen vom Geiste rein kindlicher Einfachheit, selbstloser Demuth und glaubensseliger friedlicher Heiterkeit, daß die Madonna sich nur wie das jungfräuliche Abbild des Kindes auf ihrem Schooße darstellt. Auch hier also keine irdisch-menschliche Beziehung, kein Ausdruck mütterlicher Zärtlichkeit und Sorgsamkeit: statt ihrer vielmehr nur die kindlichste Hingebung"[2].

In noch stärkeren Ausdrücken als Ulrici, hatte ein halbes Jahrhundert vor ihm bereits Friedrich von Schlegel den hohen Werth dieses Bildes anerkannt. Er bezeichnet es als „einzig in seiner Art", als „die Krone von allen Werken der Cölnischen Malerschule"; „man sieht, daß jene Zeit in diesem Bilde das Köstlichste und das Höchste aufbieten wollte, was sie vermochte. Es ist mit größter Liebe vollendet; aber es ist auch entworfen im Geiste und unter der Begünstigung der göttlichen Liebe. Die Blüte der Anmuth ist diesem beglückten Meister erschienen, er hat

[1] So lautet der Name nach Schnaase, Bd. 6. S. 413. (Cit. 18.) Ulrici sagt „Loethener oder Loythener".

[2] Nach Ulrici, S. 11 f. 22 f. (Cit. 81*.)

das Auge der Schönheit gesehen, und von ihrem Hauche sind alle seine Bildungen übergossen. In einem Werke wie dieses, liegt die ganze Kunst beschlossen; und etwas Vollkommeneres, von Menschenhänden gemacht, kann man nicht sehen" [1].

Wir beeinträchtigen dieses Lob nicht im mindesten, wenn wir, den in der vorigen Nummer ausgesprochenen Gedanken festhaltend, die Richtung welcher das „Dombild" angehört, der zuerst behandelten ältesten keineswegs gleichstellen mögen. Wir können es unmöglich ganz recht finden, wenn der menschgewordene Sohn Gottes auf den Armen seiner Mutter nicht ganz seiner göttlichen Persönlichkeit entsprechend dargestellt wird, und nicht selten sogar sich wie ein gewöhnliches Menschenkind ausnimmt. In der Art der Kleidung dürfte für den bezeichneten Zweck ein unentbehrliches Moment liegen [2]; und unter dieser Rücksicht (wir lassen ja einem Jeden die Freiheit, anders zu denken) können wir nicht umhin, alle Darstellungen des Jesukindes als fehlerhaft zu betrachten, in denen dasselbe großentheils oder gar vollständig nackt erscheint.

Ueberdies aber könnte man der Ansicht seyn, daß der Gedanke der Maler des fünfzehnten Jahrhunderts, in der Mutter des Herrn vorwiegend die reine Jungfräulichkeit zum Ausdruck zu bringen, statt mit den früheren Jahrhunderten bis gegen das vierzehnte hin, ihre Würde als Mutter Gottes zu betonen, gerade nicht der beste war. Denn unter den Vorzügen Mariä ist doch ohne Zweifel diese ihre Würde weitaus der höchste; und er ist zugleich die Wurzel und der Grund aller anderen Vorzüge, welche die Gebenedeite unter den Frauen auszeichnen. Damit wollen wir es freilich nicht im mindesten mißbilligen, wenn man Bilder Mariä malt, verehrt und liebt, welche darauf ausgehen, sie eben als reinste Jungfrau darzustellen. Aber wäre es nicht besser, dieses Ideal in solchen Werken zu verfolgen, auf denen die Jungfrau ohne das Kind erscheint? Denn wo sie den auf ihrem Schooße hält welcher „gekommen ist, nicht Frieden zu bringen sondern das Schwert", da dürfte es doch richtiger seyn, sie nicht als schüchterne Jungfrau aufzuführen, sondern wie es die ältere Zeit that, als die hehre Fürstin die uns den König des Himmels geboren, als die starke Frau welche Gott erwählt hatte, daß sie der Schlange den Kopf zerträte.

285. Die vierte Richtung in der Darstellung der heiligen Mutter Gottes characterisirt sich dadurch, daß sie das religiöse Moment auf ein überaus geringes Maaß herabsetzt, und ihren großartigen Vorwurf, seine Uebernatürlichkeit verkennend, fast vollständig naturalisirt. Als der hervorragendste Vertreter dieser Verirrung erscheint ein Mann, der

[1] F. Schlegel, S. 155 ff. (Cit. 79*.)
[2] Vgl. oben S. 82* f.

— unter mehrfacher Rücksicht mit vollem Recht — mehr als irgend ein anderer Meister seiner Kunst bewundert und verherrlicht zu werden pflegt. Man wird weniger versucht seyn, zu argwohnen, als ob wir das Andenken des genialen Künstlers verunglimpfen wollten, wenn wir zunächst zwei Männern das Wort geben, die zu seinen Freunden und Bewunderern gehören.

„Durch Raffael", schreibt Anton Springer, „ist das Madonnenideal Fleisch geworden. Picantere, durch das Beimischen naturalistischer Züge gefälligere Darstellungen mochten wohl einzelnen späteren Malern noch gelingen; keiner aber hat das Wesen der Madonna so tief erfaßt, so reiche Züge in demselben erkannt, wie Raffael. Er löste die Madonna von dem kirchlichen Boden ab[1], und hob sie aus dem besonderen Glaubenskreise zu allgemeiner menschlicher Bedeutung empor[2]. Die Verwandlung erfolgte nicht rauh und gewaltsam. Wecken auch Raffaels Bilder keine streng religiöse Andacht, üben sie auch keine Zeichen und Wunder, so lassen sie doch einen frommen Ton leise anklingen. Denn die Eigenschaften welche der gläubige Sinn in Maria verehrte, werden nicht verneint, sondern nur aus der dunklen und vielfach dumpfen Welt der kirchlichen Bekenntnisse in das Reich lichter, allgemein und unmittelbar ansprechender Empfindung übertragen.

„Auch Raffael schildert die hohe und reine Frau, indem er uns die jugendliche Mutter die sich eins fühlt mit ihrem Kinde, ihre Freuden und Seligkeiten, vor Augen führt. Frei von allem Irdischen und Sinnlichen, faßte die kirchliche Lehre die Mariennatur auf, und hüllte sie demgemäß in ein geheimnißvolles Mysterium ein. Auf diesem Wege kann ihr die Kunst, welche jeden Inhalt in durchsichtige Formen kleidet, nicht folgen[3]. Sie bietet aber in ihrer Weise vollkommenen Ersatz, ja gibt in menschliche Wahrheit verklärt wieder, was der Volksglaube vielfach verworren und in sich widerspruchsvoll bietet[4]. Die Liebe der Mutter zum Kinde ist selbstlos, frei von jedem sinnlichen Zuge, keusch und dennoch glühend, von unnennbarer Süße und Innigkeit . . Keine Empfindung kann sich

[1] Von mir unterstrichen; so auch das Weitere.

[2] Die Uebertragung eines Characters aus der übernatürlichen Ordnung in die natürliche, die Verwandlung der Mutter des Allerhöchsten in eine gewöhnliche, wenn auch noch so glücklich idealisirte Frau, läßt sich doch wohl kaum ein „Emporheben" nennen; thatsächlich ist sie jedenfalls das gerade Gegentheil davon.

[3] Dieser Satz steht in Widerspruch mit offenkundigen thatsächlichen Leistungen der „Kunst", der älteren sowohl wie der neuesten Zeit.

[4] Wenn „der Volksglaube" hier das Nämliche bezeichnet, was einige Zeilen früher „die kirchliche Lehre" hieß, dann müssen wir uns erlauben, die in dem letzten Gedanken enthaltene Behauptung als unwahr und ungerecht mit aller Entschiedenheit zurückzuweisen.

an idealem Schwunge, an Reinheit und gleichmäßiger Wärme mit der Mutterliebe messen. Sie verschönt selbst das häßliche Weib, sie hebt die schöne Frau in die Gottesnähe[1]. Darum üben die anmuthigen Frauen Raffaels, die holdverschämt zu ihrem Erstling herabblicken, ihn an den Busen drücken, sein Erwachen, seine Spiele belauschen, einen wahrhaft madonnenhaften *(sic)* Eindruck. Man betet nicht zu ihnen, man athmet aber mit ihnen göttliche Reinheit und himmlischen Frieden"[2].

Was „ein wahrhaft madonnenhafter Eindruck" sey, erklärt Springer nirgends; dem letzten Satze zufolge scheint das vorzüglichste Merkmal eines solchen Eindruckes darin zu bestehen, daß derselbe die Stimmung des Gebets ausschließt, oder sie doch jedenfalls nicht veranlaßt. Das „Athmen göttlicher Reinheit und himmlischen Friedens" kann darum nicht in christlichem Sinne, sondern nur in jenem der Humanitätsreligion gemeint seyn. Was aber die Behauptung (im Anfange der von uns wiedergegebenen Sätze) betrifft, „kein Maler habe das Wesen der Madonna so tief erfaßt, so reiche Züge in demselben erkannt, wie Raffael", was, sagen wir, diese Behauptung angeht, so wird dieselbe durch alles Folgende offenbar von Springer selbst aufgehoben und verneint. Doch wir dürfen es dem Leser selbst überlassen, die angeführten Gedanken zu beurtheilen, und wir wollten den Bewunderer Raffaels ja eigentlich nur als Zeugen für den im Anfange dieser Nummer von uns ausgesprochenen Satz auftreten lassen. Unter dieser Rücksicht lassen aber seine Aeußerungen wohl nichts zu wünschen übrig.

Und in voller Uebereinstimmung mit diesen erscheint dasjenige, was wir von Lübke vernehmen. In seinen „Madonnen und seinen heiligen Familien hat Raffael mit voller Seele sein Eigenstes gegeben, und das ursprünglich bloß kirchliche Thema zur höchsten rein menschlichen Vollendung und Freiheit erhoben. Obwohl Raffael nie verheirathet war, hat doch kein Meister je mit solcher Hingebung das Glück des Familienlebens verherrlicht, wie er. Etwa ein halbes Hundert von Madonnen läßt sich von ihm nachweisen, aber stets weiß er das einfachste und menschlich reinste Thema der Mutterliebe neu zu variiren, so daß diese Werke allein schon deutlich seinen Entwickelungsgang spiegeln. Von kindlicher Befangenheit schreiten seine Madonnen zu anmuthig entwickelter Jungfräulichkeit fort, und gehen in seinen reifsten Werken zum Ausdruck großartig freier, ächt mütterlicher Würde über, die durch einen geheimnißvollen Zauber von Unschuld und Reinheit geweiht ist. So sind diese Bilder die menschlich liebenswürdigsten Schilderungen eines ein-

---

[1] Jeder Verständige fühlt, daß die drei letzten Sätze in einem Roman eher am Platze wären, als in einer wissenschaftlichen Darstellung.

[2] A. Springer, Raffael und Michelangelo (Leipzig 1878) S. 58 f.

fach innigen Familienlebens, und dennoch sind sie, ohne Heiligenschein und Goldgrund, göttlicher als alle früheren Madonnen." Der letzte Gedanke erinnert fast an „das Ewig-Weibliche" in den letzten Versen von Goethe's Faust. „Raffaels Madonnen", so schließt Lübke später seine Characteristik dieser Bilder, „und im höchsten Sinne die Sixtinische, sind nicht für eine bestimmte Epoche oder für eine besondere religiöse Anschauung geschaffen. Sie leben für alle Zeiten und alle Völker, weil sie eine ewige Wahrheit in ewig gültiger Form offenbaren" [1]. Die gebenedeite Jungfrau von Nazareth welche der Welt den Sohn des lebendigen Gottes gebar, kennt niemand, als der Christ welcher an die übernatürliche Offenbarung glaubt; ein Bild das „für keine besondere religiöse Anschauung geschaffen ist", und darum „für alle Zeiten und Völker lebt", also auch für Ungläubige und Heiden, ein solches Werk kann dem Gebiete der religiösen Kunst unmöglich angehören, man mag es nun „eine Madonna" nennen, oder wie es sonst beliebt. Wie Verdi, Schumann, Brahms ihre „Requiem", Rossini sein „Stabat Mater", gerade so hat Raffael seine „Madonnen" für die „ästhestische" Andacht gearbeitet, nicht für die religiöse. Eben das war es aber, was wir nachzuweisen hatten.

286. Zwei weitere Bemerkungen können dienen, das Urtheil über Raffaels Leistungen in der „Madonnen"-Malerei zu vervollständigen. Als die vollendetste dieser Gattung gilt, wie es eben noch Lübke andeutete, die „Sixtinische Madonna"; um das Jahr 1518, nach Springer schon drei Jahre früher, für den Hochaltar der Kirche San Sisto in Piacenza gemalt, befindet sie sich seit 1754 in Dresden, und bildet „das gefeierte Hauptwerk der dortigen königlichen Gallerie" [2]. Nach Friedrich von Schlegel nun „ist das Christkind auf dem großen Bilde von Raffael zu Dresden allerdings sehr schön, ja göttlich zu nennen: aber es könnte auch wohl eben so gut die Kindheit einer heidnischen Gottheit darstellen, und es gleicht eher einem kleinen Jupiter, als dem göttlichen Jesuskinde" [3].

Die zweite Bemerkung die wir hinzufügen wollten, betrifft die „Madonna" selbst, und zwar nicht allein die zuletzt erwähnte, sondern auch andere von Raffael stammende.

Aus den letzten zwölf Jahren seines Lebens, welche der Künstler in Rom zubrachte, sind zwei von ihm gemalte Frauenportraits erhalten: das eine, gewöhnlich „die Fornarina" (das Bäckermädchen) genannt, befindet sich zu Rom in der Gallerie Barberini, das andere, die „Donna velata" oder die Dame mit dem Schleier, in der Gallerie Pitti zu Flo-

[1] Lübke, Bd. 2. S. 221. 224. (Cit. 23*.)
[2] Lübke, Bd. 2. S. 224. [3] F. Schlegel, S. 36. (Cit. 79*.)

renz. Nach Passavants Ansicht welche Rio anführt, stellen beide Portraits dieselbe Person dar, nur zu verschiedener Zeit, und zwar ein Mädchen welches Raffaels „Geliebte" war; es ist erwiesen, daß die Letztere Margarethe hieß: der Name „Fornarina" tritt erst gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts auf[1]. Das erste dieser zwei Portraits, das der Gallerie Barberini, ist ein unzüchtiges Frauenbild. Springers Beschreibung der Weise, in welcher das Original dem Künstler „saß", mögen wir hier nicht wiedergeben; es genügt wenn wir sagen, daß nur Freudenmädchen einem Maler in solcher Weise sitzen. Wie Rio berichtet, ist es nun diese Dirne, der man „auf mehreren Gemälden Raffaels, und zwar auch auf religiösen", wieder begegnet. „Bald erscheint sie darauf als eine Heldin, bald als eine Heilige, zuweilen selbst als ‚Madonna'. Nur daß im letzteren Falle, und mitunter auch in anderen, der Künstler darauf bedacht gewesen ist, die Glut des Auges, in welchem nichts Jungfräuliches liegt, zu mildern, und den Ausdruck von Sinnlichkeit der auf dem unteren Theile des Gesichts hervortritt, wegfallen zu lassen. Es ist nur zu wahr, daß auch die Sixtinische Madonna zu den Erzeugnissen dieser Art gehört"[2].

Springer stimmt mit Rio's Angaben nicht ganz überein; aber die Punkte in denen er von ihm abweicht, sind unserem Thema gegenüber ganz unwesentlich. Ihm zufolge „lebt das Bäckermädchen nur im Fabelreiche . . Gewiß hatte" übrigens „der Maler, in dessen Werken sich die Grazie und Anmuth vollendet verkörpert, und die weibliche Schönheit glänzende Triumphe feiert, auch Frauengunst genossen, und reiche Liebeserfahrungen gesammelt . . Bei dem einen Bilde schließen wir aus der Stellung auf intime Beziehungen zum Künstler"[3]. Aber „die zwei Portraits stellen nicht dieselbe Person dar". Und nicht das erste, sondern die „Dame mit dem Schleier" ist dasjenige Bild, welches „dem Künstler offenbar bei seinen schönsten Frauenschöpfungen vor der Seele schwebte. Muß man da nicht annehmen, daß es auch in sein Herz eingedrungen ist?" „Den Namen des herrlichen Weibes kennen wir nicht", so schließt Springer, nachdem er eine Beschreibung des Bildes gegeben, und darin „die großen, dunklen, doppelt feurig blickenden Augen", deren Rio bei der „Fornarina" erwähnt, ausdrücklich constatirt hat; wohl ahnen wir aber, daß es sich tief in die Phantasie des Künstlers einsenkte. Denn wir entdecken verwandte Züge in der Magdalena auf dem Cäcilienbilde, und in der Sixtinischen Madonna, und nehmen mit gutem Grunde

---

[1] Rio, t. 4. p. 558. (Cit. 66*.)

[2] Rio, t. 4. p. 558.

[3] Hier ist das vorher an erster Stelle erwähnte unzüchtige Bild in der Gallerie Barberini gemeint. Man vergleiche unten die Anmerkung n. 286.

an, daß die Gestalt der ‚Donna velata' vor seinen Augen schwebte, als er jene beiden verklärten Frauen schuf" [1].

Einen Beweis für seine kategorische Behauptung, daß die zwei Portraits nicht, wie wir vorher nach Passavant sagten, dieselbe Person darstellen, sucht man bei Springer vergebens; auf die Zeugnisse die wir nach ihm selber in der Anmerkung n. 286 gegeben haben, und einige seiner eigenen Angaben auf S. 250 f. seines Werkes, ließe sich sogar eine Folgerung gründen, die mit seiner Darstellung keineswegs harmonirte. Und ehrenvoller für den genialen Künstler wäre es jedenfalls, wenn sich seine Leidenschaft auf jene Eine, in der „Fornarina" sicher dargestellte Margarethe beschränkt hätte, welcher er in seinem Testament, nach Rio [2], eine Heirathsaussteuer vermacht hat. Indeß wie wir schon sagten, für die Aesthetik hat diese Frage keine Bedeutung: um so größere dagegen der Umstand, daß Raffaels auch von Springer bezeugtes Verfahren in der Darstellung heiliger Frauen, und selbst der gebenedeiten Mutter des Herrn, etwas zu sehr an einen Satz des Plinius Secundus erinnert. „Auch Arellius, kurz vor der Zeit des Augustus, war in Rom als Maler berühmt: wenn er nur seine Kunst nicht durch eine ganz eigene Gemeinheit entweiht häte. Er brannte nämlich beständig in Leidenschaft für irgend ein Mädchen; darum malte er Göttinnen, portraitirte aber in denselben seine Geliebten" 287).

287. Beispiele dieser Art werden wir freilich bald nochmals anzuführen haben; und viel schlimmere sind uns ja bereits begegnet [3]. Ueberhaupt möchten wir den Leser keineswegs veranlassen, den Künstler von Urbino zu streng zu beurtheilen. Man darf nicht übersehen, in was für eine Zeit Raffaels kurzes Leben fiel. Jener zügellosen Entweihung religiöser Vorwürfe und heiliger Stätten durch die Malerei, wie sie während der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts in Florenz an der Tagesordnung war, hat er sich niemals hingegeben; und der überschwenglichen Begeisterung für alles Classisch-Antike, von welcher im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts auch die römische Welt sich hatte ergreifen lassen, sowie der mächtigen Strömung eines einseitigen Humanismus, siegreich Widerstand zu leisten, das ist eine Aufgabe, der ein einzelnes Genie wohl in den seltensten Fällen gewachsen seyn dürfte. Raffaels „Madonnenbilder" entbehren der übernatürlichen Weihe religiöser Kunstwerke; aber es tritt uns in denselben doch nicht bloß technische Vollendung, sondern meistens auch wahrer natürlicher Adel und ethische Würde entgegen, — und in dieser Beziehung steht Raffael allerdings höher, als irgend ein anderer unter den Malern des sechzehnten Jahrhunderts.

---

[1] Springer, S. 250 f. (Cit. 91*.)

[2] T. 4. p. 559. [3] Oben, N. 274. S. 68* f.

Lübke berichtet von Altarbildern Coreggio's, auf denen „der Ausdruck der Maria an's Geflissentliche, Buhlerische streift, und die Heiligen nach ihr blicken mit einer Inbrunst, die kaum mehr in ein religiöses Bild gehört". „Was Hoheit, Ernst und Adel der Formen, was gemessener architectonischer Rhythmus, was fein abgewogene Linienführung ist, weiß Coreggio kaum. Er will nur Gestalten in lebhaftem Ausdruck des Affects, voll innerer Erregung und in rastloser äußerer Bewegung darstellen, und um dies zu können, löst er alle strenge Tradition, überspringt sowohl die Gesetze religiöser Auffassung, wie künstlerischen Herkommens. Seine Madonnen und Magdalenen zeigen dieselbe, mehr genrehafte Gesichtsbildung, denselben feuchten, verschwimmenden, zärtlich schmachtenden Blick, die kleine Nase und den überzierlichen, ewig lächelnden Mund, wie seine Danae, Leda oder Jo. Er schildert gern die Wonne leidenschaftlicher Hingebung, aber der Ausdruck ist derselbe, ob er himmlische oder irdische Liebe malt" [1].

Tizian ist mit dem ehrenvollen Titel „der König der Maler" ausgezeichnet worden; durch seine Leistungen auf dem Gebiete der religiösen Kunst hat er denselben aber sicher nicht verdient. „Das Gebiet der Schönheit in ihrer höheren Vollendung ist ihm immer unzugänglich geblieben; und der Typus der heiligen Jungfrau, wie er sie in seinen früheren Jahren, theils für Kirchen theils für Oratorien malte, erscheint fast immer nichtssagend, oder selbst gemein" [2].

Dreißig Jahre alt (1517), lieferte er sein erstes größeres „religiöses" Werk, die Himmelfahrt Mariä darstellend, für den Hochaltar der Minoritenkirche in Venedig. In diesem Bilde, sagt Rio, entfaltete der Naturalismus einen derartigen Glanz, daß sein Sieg über das eigentlich religiöse Moment für alle Zukunft entschieden war. Die „mächtige, irdisch-schöne Erscheinung der ‚Madonna'", in welcher nichts Uebernatürliches hervortritt; ihr „prächtig in den Lüften wallender dunkelblauer Mantel", der sich „gegen das rothe Gewand das die herrliche Gestalt bis zu den Füßen umkleidet, trefflich abhebt"; die „sie umgebende Engelglorie, aus reizenden, sich fröhlich tummelnden Kindergestalten gebildet"; „der Reiz der im Hintergrunde sich ausbreitenden Landschaft": alle diese Momente, in einer zauberhaft fesselnden Verbindung von brillanten Farben ausgeführt, genügen vollkommen, um den „allgemeinen Enthusiasmus" zu erklären, mit welchem die große Menge das originelle Gemälde aufnahm. Mehr gegründet als dieser Enthusiasmus, war ohne Zweifel das Gefühl einer nicht angenehmen Ueberraschung, welche das Bild in den Minoriten hervorrief, und das Widerstreben womit sie, nach

[1] Lübke, Bd. 2. S. 234. 230. (Cit. 23*.)
[2] Rio, t. 4. p. 181. (Cit. 66*.)

längerem Bedenken, sich entschlossen, der befremdenden in ganz neuem Geiste entworfenen Darstellung den vorzüglichsten Platz in ihrer Kirche einzuräumen [1].

Rio sagt nicht zuviel, wenn er für die Venetianische Schule durch die Bilder Tizians den Sieg des Naturalismus über das übernatürliche Moment in der religiösen Malerei entschieden findet. „Tizians, Palma Vecchio's, Tintoretto's Madonnen sind fast alle nur Venetianische Edelfrauen, hohe, edle Gestalten von körperlicher Fülle und Schönheit, umgeben von der ganzen Pracht des Venetianischen Lebens, vornehm, hochherzig, voll edlen Stolzes: kurz, fast in Allem gleich jenen schönen weiblichen Portraits, die sich in großer Anzahl aus der Venetianischen Schule erhalten haben" [2].

Die gleiche „menschliche Auffassung des Marienbildes", um den Ausdruck Springers zu gebrauchen, der nämliche naturalistische Geist wie in Italien, bemächtigte sich bekanntlich der religiösen Kunst um jene Zeit auch in den nördlichen Ländern: auch dort wurde „das Madonnenideal Fleisch". „Dürer malte in heimlicher Liebe die geistreiche Pirkheimerin" als Madonna, „indeß ihm seine schöne aber zanksüchtige Gattin zu antiken Geschichten Modell stand; Lucas Kranach erhob ein schönes Bäckermädchen zur Madonna, Rubens vergötterte niederländische Kuhmägde" [3]; und noch in neuester Zeit weiß Kreuser von „vielen modischen Kirchenbildern" zu erzählen, und von „Madonnen die eher wie Balljungfern aussehen" [4]. In dem Maaße, wie der tiefe religiöse Sinn des Mittelalters mehr und mehr in weltliche Interessen und Tendenzen sich verlor, in demselben hörte auch die religiöse Malerei auf, für eine übernatürliche Weihe in ihren Darstellungen, für eine Uebereinstimmung derselben mit dem Sinne des heiligen Geistes, Verständniß zu haben; es war ganz natürlich, wenn sie im achtzehnten Jahrhundert schließlich keinen anderen Beruf mehr kannte, als „der Verschönerung der Natur und des menschlichen Daseyns" zu dienen, das heißt dem Luxus und dem Vergnügen, und so — es sind Ulrici's Worte — zur Stellung eines bloßen Decorateurs herabsank.

IV.

Ein mißlungener Versuch zu Gunsten der „Madonnen" Raffaels.

287 *. Auf den in den letzten Nummern von uns ausgesprochenen Gedanken, Raffael habe in seinen Darstellungen der heiligen Mutter Gottes

---

[1] Vgl. Rio, t. 4. p. 187. Becker, Bd. 1. S. 31. (Cit. 65*.)

[2] Ulrici, S. 32. (Cit. 81*.)

[3] Hist.-pol. Blätter, Bd. 34. S. 944.

[4] Kreuser, Der christliche Kirchenbau, Bd. 2. (Regensburg 1861, 2. Aufl.) S. 334.

das religiöse Moment auf ein überaus geringes Maaß herabgesetzt, und in Verkennung der hohen Uebernatürlichkeit seines Vorwurfes, denselben fast vollständig naturalisirt, müssen wir an dieser Stelle nochmals zurückkommen. Man hat sich nämlich in jüngster Zeit eifrige Mühe gegeben, diese Anklage gegen den viel gerühmten und viel bewunderten Künstler zurückzuweisen, beziehungsweise die Folgerung zu entkräften die daraus fließt.

Die Vertheidigung gibt zu, daß viele von den „Madonnenbildern" Raffaels, und zwar „durchschnittlich die in künstlerischer" (vielmehr, in technischer) „Beziehung vollendeteren, sich zunächst auf dem rein natürlichen Boden aufbauen". Aber man müsse, wenn man gerecht urtheilen wolle, unterscheiden zwischen religiösen Bildern „im engeren und strengeren", und Solchen „im weiteren Sinne". In die erste Klasse gehörten „die Kirchen- und Altarbilder, jene Andachtsbilder, welche an öffentlichem heiligem Orte der Devotion des Volkes zu dienen haben". Als religiöse Bilder „im weiteren Sinne" dagegen seyen jene zu betrachten, welche „ebenfalls religiöse Gegenstände zum Vorwurf, religiöse Zwecke zum Ziel hätten, aber nicht für die Kirche und öffentliche Andacht bestimmt" seyen, sondern „für das Haus, für die Familie, für die Privaterbauung". Nun sey es aber doch gewiß, daß für diese zwei Arten von Bildern „nicht ganz dieselben Gesetze gelten". „Für Altar- und öffentliche Devotionsbilder sey einer freieren Darstellung der Madonna nicht das Wort zu reden"; „jenen religiösen Kunstdarstellungen" hingegen, „welche der Hausandacht, dem Familiengottesdienst, der individuellen Erbauung, der christlichen Ausschmückung der Wohnungen zu dienen hätten, müsse mehr Freiheit in der Auffassung und Composition zugestanden werden, also namentlich auch eine weitergehende Berücksichtigung des Natürlichen". In diesem Sinne geschaffene Darstellungen hätten als „religiöse Genrebilder" zu gelten. Man werde dieselben zwar „nicht in die Kirche hängen, sie keinen Altar besteigen lassen", aber „noch viel weniger es sich einfallen" lassen, „sie aus dem christlichen Familienleben zu verbannen, oder aus der christlichen Kunstwelt auszuweisen".

Das von der Vertheidigung in dieser Argumentation geltend gemachte Princip, es könnten für die von ihr unterschiedenen zwei Arten von religiösen Bildern „nicht ganz dieselben Gesetze gelten", ist unter gewissen Rücksichten ohne Zweifel vollkommen wahr. Jene zwei Gesetze welche wir für die religiösen Künste im Anfange dieses Kapitels aufgestellt haben, gründen sich auf die dort angedeuteten Sätze der Offenbarung, sowie von anderer Seite zugleich auf das erste und zweite der zehn Gebote Gottes: die Vorschriften welche aus den zwei Gesetzen hervorgehen, haben mithin offenbar ihre Geltung für jedes religiöse Bild. Ueberdies aber hat die Kirche, sowohl durch das Concil zu Trient als

bei anderen Anlässen, besondere Vorschriften für die zwei bildenden Künste erlassen. Dieselben enthalten freilich im Wesentlichen nichts, das sich nicht schon aus den vorher bezeichneten Wahrheiten der Offenbarung ergäbe. Aber die Kirche hat, indem sie dieselben erließ, unmittelbar nur die für die öffentliche Verehrung zu verwendenden Bilder im Auge gehabt, und so haben diese Vorschriften, insofern sie eben Vorschriften der Kirche, leges *humanae*, sind, für die von der Vertheidigung als Bilder der zweiten Art characterisirten direct keine verbindende Kraft.

Eine zweite Verschiedenheit bezüglich der beiden Arten von Bildern und der für sie geltenden Gesetze liegt in der ethischen Bedeutung, welche diese Gesetze für die eine und für die andere haben, und in der Sanction die sich mit denselben verbindet. Wer einer zu dem Geiste des Christenthums nicht stimmenden Darstellung einer übernatürlichen Thatsache, in der Kirche, oder an einem anderen, der öffentlichen Andacht gewidmeten Orte ihren Platz anweist, dessen Schuld und dessen Strafe ist größer, als die Schuld und die Strafe eines Anderen, der eine solche Leistung der Malerei bloß in seine Privatwohnung aufnimmt.

Zu diesen zwei Rücksichten kömmt endlich noch eine dritte. Das Gotteshaus, und die Altäre darin, dienen der Gesammtheit, sind das Werk und das Eigenthum der Gemeinde. Die Kräfte der Gesammtheit sind ganz andere als jene der einzelnen Familie; die Gemeinde ist in der Lage, Opfer zu bringen und Auslagen zu machen, welche über das Vermögen des Einzelnen weit hinausgehen. Darf darum der Einzelne, das Haus, die Familie sich mit Nachbildungen guter religiöser Gemälde durch Kupfer- und Stahlstich, Photographie, Lithographie, Farbendruck, begnügen, und sind sie in den meisten Fällen genöthigt, es zu thun: so würde dagegen, Ausnahmen abgerechnet, die Gemeinde wenig religiösen Sinn bethätigen, wenn sie in Rücksicht auf ihr Gotteshaus und ihre Altäre die gleiche Genügsamkeit walten lassen wollte.

Damit sind die Rücksichten erschöpft, unter welchen das von der Anwaltschaft Raffaels in etwas allgemeiner und darum mißverständlicher Fassung hingestellte Princip auf Anerkennung Anspruch hat. Es ist wahr, daß für die zwei von ihr unterschiedenen Arten religiöser Bilder „nicht ganz dieselben Gesetze gelten“: aber es ist einzig in dem durch unsere drei Rücksichten bestimmten Sinne wahr. Die Folgerung welche sich aus dem Princip ergeben soll, lautet, wenn wir sie kurz zusammenfassen, also: Technisch gelungene Bilder der heiligen Jungfrau mit ihrem Kinde, die man des darin sich kundgebenden Geistes, des darin herrschenden freieren Tones wegen, „nicht in die Kirche hängen, keinen Altar besteigen lassen könnte“, sind „für die Hausandacht, den Familiengottesdienst, die individuelle Erbauung, die christliche Aus-

schmückung der Wohnungen", vollkommen geeignet. Liegt nun diese Behauptung wirklich in dem Princip? läßt sie sich, das Princip in jenem Sinne genommen, in welchem allein es wahr ist, in der That mit dialectischer Richtigkeit aus demselben folgern? Ich denke, Nein.

287**. Das bisher berücksichtige Princip bildet den einzigen Beweisgrund, welchen die Vertheidigung für ihre Lehre vorbringt. Nachdem sich derselbe als nichtig erwiesen hat, werden unserseits wir uns die Freiheit nehmen dürfen, die Wahrheit der Lehre ernstlich in Zweifel zu ziehen, beziehungsweise, sie für falsch zu halten. Hat denn etwa der „Familiengottesdienst", die „Hausandacht", einen anderen Zweck, als der Gottesdienst der Gemeinde in der Kirche? Beruht die „individuelle Erbauung" auf anderen Voraussetzungen, liegen ihr andere Anschauungen zu Grunde, vollzieht sie sich durch anderartige Gefühle und Gesinnungen, als die gemeinsame Erbauung im Gotteshause? Haben Gesetze die auf Grund geoffenbarter Wahrheiten alle religiösen Künste binden, für zum Privatgebrauch bestimmte „Madonnenbilder" darum keine Geltung mehr, weil sich die Kirche nicht in der Lage sieht, die Beobachtung derselben auch auf diesem Gebiete zu überwachen? Wenn es nicht statthaft ist, die meisten „Madonnenbilder" Raffaels „den Altar besteigen zu lassen" oder sie sonst „in die Kirche zu hängen", weil sie die vom heiligen Geiste zu der denkbar höchsten übernatürlichen Würde erhobene Frau zu wenig — oder vielmehr gar nicht — in dieser ihrer Würde erscheinen lassen, und den Sohn des lebendigen Gottes vielfach wie ein gewöhnliches Menschenkind: dann können diese Bilder auch nicht mit Fug für „die christliche Ausschmückung der Wohnungen" empfohlen werden, und noch viel weniger für die „Hausandacht" und die „individuelle Erbauung". Die wesentlichste Grundlage des christlichen Sinnes ist tiefe Ehrfurcht vor der Majestät Gottes, und vor alle dem was derselben nahe steht, mithin an erster Stelle nach Gott selber vor der hochheiligen Mutter des Erlösers; alles Heil des Christen und seine einzige Hoffnung hängt an dem lebendigen sein ganzes Gemüth durchziehenden Glauben, daß „Jesus Christus gekommen ist im Fleische", und daß der im Fleische Gekommene „der Sohn Gottes ist" (1. Joh. 4, 2. 15). Gerade dieser Glaube und diese Ehrfurcht liegt dem angeborenen Hochmuthe des Menschengeistes und seinem Leichtsinn viel zu wenig nahe, als daß nicht Alles aufgeboten werden müßte, dieselben fort und fort in ihm neu anzuregen und zu nähren, — als daß anderseits nicht Alles mißbilligt und mit Strenge ferngehalten werden sollte, wodurch sie nur im mindesten geschädigt werden können. Weitaus die meisten „Madonnenbilder" Raffaels, von dem vielfach am meisten geschätzten „della Sedia" angefangen, wirken in dieser Beziehung nicht fördernd, sondern geradezu nachtheilig; wenn nicht, wo läge der Grund, sie vom Altare auszuschließen, sie aus dem Gotteshause

zu verbannen? Das Letztere thut die Vertheidigung selber: eben hierdurch hat sie ihnen, wenn sie anders consequent seyn will, auch für das Haus und die Familie und den Einzelnen das Urtheil gesprochen.

Der Rationalismus, der Pantheismus, der Materialismus, mit Einem Worte der Geist der Verneinung und des Antichristenthums, urtheilt vollkommen richtig, wenn er eines der wirksamsten Mittel, die Wärme des übernatürlichen Lebens zu verflüchtigen, die Energie der Glaubensüberzeugung zu brechen, die religiösen Anschauungen zu verdunkeln und zu fälschen, in der Verweltlichung und Naturalisirung der religiösen Künste sieht. Darin muß man den Grund suchen, wie für manche gleichartige Erscheinungen, so insbesondere für die enthusiastische Bewunderung, welche dieser Geist gerade jenen Richtungen der Künste entgegenzubringen pflegt, die durch die äußere technische Vollendung ihrer Werke das Urtheil bestechen, aber dabei unter dem Scheine als arbeiteten sie im Dienste der Religion, das Ueberirdische auf diese Erde herabziehen, das Göttliche vermenschlichen, das ganz Uebernatürliche „aus der dunklen und vielfach dumpfen Welt der kirchlichen Bekenntnisse in das Reich lichter, allgemein und unmittelbar ansprechender Empfindung übertragen" (oben S. 90*). Den menschgewordenen Sohn des lebendigen Gottes perhorrescirt der Geist der Verneinung: aber vor einer „heidnischen Gottheit", vor „einem kleinen Jupiter" ist ihm nicht bange. In der unvergleichlichen Jungfrau die durch den heiligen Geist die Mutter des Herrn der Heerschaaren, des Königs der Ewigkeit ist, erkennt er seine unversöhnliche, immer siegreiche Feindin: aber „die menschlich liebenswürdigste Darstellung eines einfach innigen Familienlebens", eine „anmuthige Frau die holdverschämt zu ihrem Erstling herabblickt, ihn an den Busen drückt, sein Erwachen, seine Spiele belauscht", eine „Madonna die nicht für eine besondere religiöse Anschauung geschaffen ist, sondern für alle Zeiten und für alle Völker lebt" [1], also auch für die Bekenner der Lehre des Propheten und für die Anbeter Brahma's, — mit Einem Worte ein „Fleisch gewordenes Madonnen-Ideal" hat für ihn nichts Gefährliches, erweist sich vielmehr überaus geeignet, die Humanitätsreligion, das „weltliche Evangelium" wie es Goethe nannte, in wirksamster Weise zu fördern.

Ist das der Grund, weßhalb von dem Apostolate dieses „weltlichen Evangeliums" die „Madonnen" Raffaels, und alles ihnen Gleichartige,

---

[1] Oben, S. 92*. — Der letzte, gleichfalls oben schon gegebene Gedanke gehört Lübke an. Die Vertheidigung Raffaels erklärt den Satz für „rein phraseologisch", weil er „keinen greifbaren Gedanken enthalte". Meines Erachtens ist der Gedanke Lübke's nicht allein vollkommen greifbar, sondern unglücklicherweise überdies auch vollkommen wahr.

auf das eifrigste verherrlicht und mit Lobeserhebungen überhäuft werden, dann urtheile der Leser, ob in solchen verfehlten Leistungen wirklich eine „ganze Welt voll Schönheit, Geist und Poesie sich aufthut", und ob man um die religiösen Künste und um die Christenheit sich wohl ein Verdienst erwirbt, wenn man als Anwalt auftritt für Darstellungen, in welchen „die rein natürlichen Beziehungen in den Vordergrund treten, und die kirchlich-religiösen verblaßt sind" [1]. Die Welt ist immer gern bereit, Verirrungen nachzusehen, die sie nicht mißbilligen kann, ohne sich selber das Urtheil zu sprechen; aber der Christ, den das Wort Gottes lehrt, daß „die Weisheit nicht zu wohnen pflegt in einem Leibe der sich der Sünde dienstbar gemacht", der Christ hat wahrlich nicht Grund, prächtigen Farben und genialen Conceptionen zu Liebe sich der Erinnerung an das „Bäckermädchen" und ihr scandalöses Portrait und ihre testamentarische Ausstattung (oben S. 92* f.) zu entschlagen, damit er nicht dem Zweifel Raum geben müsse, ob der Maler dieses Portraits wohl Empfänglichkeit genug besaß für jenes Charisma des heiligen Geistes, ohne das es noch nie einer Kunst gelungen ist, die Königin der Jungfrauen in der rechten Weise darzustellen. Für eine gewandte Feder und eine glückliche Phantasie, die in technisch hervorragende Erzeugnisse mit aufrichtig frommem Sinn alles Mögliche hineinzudeuten, und sie dadurch erbaulich zu finden versteht, ist es eine schwere Arbeit freilich nicht, die Gemüther Vieler zu Gunsten derselben einzunehmen und ihr Urtheil zu bestechen. Denn die Menge hat Sinn an erster Stelle für Glattheit der Sprache, und eine Weise der Ausführung, welche sich durch Leichtigkeit der Auffassung um so mehr zu empfehlen scheint, je weniger sie auf Tiefe Anspruch macht; das Bedürfniß, die Gedanken dialectisch durchgeführt und gründlich bewiesen zu sehen, pflegt sie nicht stark zu empfinden [2].

Zum Beschluß noch eine Bemerkung, die ich schon da ich die zweite Auflage dieses Buches arbeitete, wiederholt in der Feder hatte. Der Ausdruck „Madonnenbilder" oder bloß „Madonnen" ist für Raffaels Schöpfungen, und alle die demselben Geiste ihr Daseyn verdanken, überaus geeignet: denn er ist, wie nach Lübke's zuletzt noch (S. 100*) wiederholtem Gedanken eben diese Schöpfungen selber, confessionslos. Einer Aesthetik oder einer Kunstgeschichtschreibung die nicht auf dem Boden der übernatürlichen Wahrheit steht, kann man es darum nicht verdenken, wenn sie sich desselben, so oft es sich um Darstellungen der heiligen Mutter Gottes handelt, mit Vorliebe, oder vielmehr ausschließlich bedient. Für jene Wissenschaft dagegen welche im Dienste des menschgewordenen Sohnes

---

[1] Vgl. Förster, Raffael, 1. S. 163.

[2] Man vergleiche hierzu noch unten, N. 437, die zweite Note.

Gottes arbeitet, und die hochheilige Jungfrau kennt die ihn geboren, scheint mir die Bezeichnung sich um so weniger zu ziemen, als es nur eine, bewußt oder unbewußt, der ungläubigen Speculation gegenüber geübte Condescendenz seyn dürfte, welche sie aus der Letzteren herübernahm. Unsere Sprache hat für das ausländische, und in Italien freilich vollkommen zuläßige Wort, ganz geeignete deutsche Ausdrücke. Solange die Wissenschaft mit der Kirche in der Jungfrau von Nazareth den „Sitz der Weisheit" verehrt und anruft, wird sie sich auch nicht schämen dürfen, statt von „Madonnenbildern", von Bildern „der gebenedeiten Jungfrau" oder „der heiligen Mutter Gottes" zu reden; und daß sie besser daran thun würde, sich dieser Wendungen zu bedienen, das geht schon aus der Reflexion hervor, welche ich vorher (S. 99* f.) gegen die Vertheidigung der Raffael'schen „Madonnenbilder" geltend zu machen veranlaßt war.

Sechstes Kapitel.

Die Werke der schönen Künste und die Wahrheit.

288. In seiner „Anleitung zur oratorischen Beredtsamkeit" spricht Quintilian wiederholt den Satz aus, eine Rede bestehe wesentlich aus zwei Elementen, aus den Gedanken nämlich oder dem Inhalt, und den Zeichen durch welche derselbe den Hörenden zugänglich gemacht wird. Analoges gilt offenbar von den Werken aller übrigen schönen Künste. In der Tragödie, in der in Stein gemeißelten Gruppe, in dem Cölner Dombilde, in Webers „Dreizehnlinden" oder Schillers „Die Bürgschaft", werden uns Thatsachen vorgeführt, Erscheinungen aus dem menschlichen Leben: diese bilden den Inhalt des Kunstwerkes; aber verschieden von diesem Inhalt ist das Mittel durch welches derselbe unserem Geiste vergegenwärtigt wird, das Auftreten der dramatischen Personen auf der Bühne nämlich, die in Marmor ausgeführten, oder die auf einer Fläche sich unserem Auge darstellenden Gestaltbilder, die Worte in welchen der Dichter erzählend zu uns spricht. Von diesem Mittel, von den Bildern oder den Zeichen deren sich die einzelnen Künste für ihre Aufgabe bedienen, wird später die Rede seyn; in diesem Kapitel handelt es sich um den Inhalt der kalleotechnischen Leistungen, und die Frage ist, ob die Erscheinungen, die Thatsachen und Begebenheiten, aus denen sich derselbe zusammensetzt, nothwendig historisch wahr seyn müssen.

§. 1.

Insofern es sich um die hedonischen Künste handelt, ist es keineswegs nothwendig, daß die Erscheinungen welche den Inhalt ihrer Werke bilden, historisch wahr seyen.

Die religiösen Künste müssen sich in ihren Arbeiten, was das Wesentliche des Inhalts betrifft, streng an die thatsächliche Wahrheit halten; dasselbe gilt von den civilen Künsten. Dagegen genügt, damit sich ästhetischer Genuß erzeuge, die bloße Anschauung des ästhetisch bedeutenden Gegenstandes, in Verbindung mit einer Art von „Illusion": die hedonischen Künste sind im Stande, diese herbeizuführen, und so besitzen sie das Recht der freien Dichtung. Warum ihnen dieses Recht unentbehrlich sey; und warum ihnen gegenüber die civilen Künste in den Hintergrund treten.

289. Berücksichtigen wir zunächst die religiösen Künste, so können wir, was diese betrifft, nicht anders, als die vorher gestellte Frage bejahen. Die religiösen Künste dienen insgesammt der allgemeinen Aufgabe, das übernatürliche Leben in der Christenheit zu fördern. Nun ist es aber der von Gott gesetzten Ordnung zufolge einzig der Inhalt der christlichen Offenbarung, das Wort Gottes, befruchtet durch die innere Gnade des heiligen Geistes, aus welchem dieses Leben sich erzeugt, von welchem es sich nährt, durch das es sich ausbildet und der Vollendung entgegenreift. Für die religiösen Künste insgesammt ist somit ihr Inhalt etwas Gegebenes, das unabhängig von ihnen feststeht: und es kann ihnen in keiner Weise gestattet seyn, an den Thatsachen und den Begebenheiten welche sie aus dem Worte Gottes schöpfen, Aenderungen vorzunehmen, etwas Wesentliches hinzuzuthun oder davon wegzunehmen.

Etwas Wesentliches, sage ich. Denn das was die Offenbarung bietet, weiter auszuführen; manche Züge und Umstände, welche die Offenbarung nur von fern und kaum bemerkbar andeutet, klarer hervortreten zu lassen und weiter zu entwickeln: das steht den religiösen Künsten ohne Zweifel frei. Sie dürfen selbst *unwesentliche* Züge nach eigener Erfindung dem von der Offenbarung Gegebenen hinzufügen; nur müssen alle Züge und Umstände dieser Art mit dem gesammten Inhalt der Offenbarung in vollem Einklange stehen.

290. Analoges wie von den religiösen Künsten gilt von den civilen[1]. Jene ethisch rechte Gesinnung in den Einzelnen, von welcher der Bestand, das Gedeihen und die Blüte des bürgerlichen Gemeinwesens abhängt, kann festen Halt und lebendige Kraft einzig in dem finden was allseitig wahr ist; eine Kunst die es als ihre eigentliche Aufgabe betrachtet, die

[1] Vgl. N. 237. S. 11* f.

bezeichnete Gesinnung zu fördern, muß sich deßhalb angewiesen sehen, sich strenge an die Wahrheit zu halten.

Fassen wir dagegen die hedonischen Künste ins Auge, so gestaltet sich die Sache ganz anders. Zum Hesiodus bereits reden „die Töchter des Zeus, die olympischen Musen“:

Erdichtetes verstehen viel wir zu erzählen,
Das ganz sich wie die Wahrheit ausnimmt; doch wir wissen,
So oft es uns gefällt, auch Wahres zu berichten 289).

Die hedonischen Künste wollen unserem Geiste, unserer Phantasie und unserm Gemüthe den Stoff bieten zu angenehmer, genußbringender Thätigkeit, indem sie in unserer Seele klare und lebendige Vorstellungen veranlassen von Erscheinungen aus dem Leben, welche sich durch ästhetischen Werth auszeichnen. Daß dieses Ziel erreicht werde, dazu ist die objective Wirklichkeit der in Rede stehenden Erscheinungen, ihre historische Wahrheit, keineswegs erforderlich. Denn den psychologischen Grund des Gefühls oder der Gemüthsbewegung bildet nicht die urtheilende Thätigkeit der Vernunft, sondern ihre anschauende Thätigkeit, die einfache Vorstellung [1]. Die Gefühle in denen sich der ästhetische Genuß erzeugt, Liebe, Bewunderung, Verehrung, Freude, Theilnahme, Mitleid, Furcht und ähnliche, sind mithin nicht abhängig von dem Urtheile, daß der Inhalt unserer Vorstellungen, während wir etwa eine Tragödie aufführen sehen oder eine Ballade lesen, objectiv wahr sey: dieselben können sich vielmehr in unserer Seele sehr wohl auch solchen Erscheinungen gegenüber bilden, von denen wir wissen, daß sie keineswegs eine historische Existenz haben, und einzig in unserem Geiste und in dem Geiste des Künstlers sind.

Ich sage, von denen wir wissen, daß sie nicht eine objective Existenz haben. Denn mit Reflexion dieses Urtheil bilden, und dabei verweilen, das dürfen wir freilich nicht, wenn der ästhetische Genuß nicht beeinträchtigt werden soll. Wer im Theater, oder beim Lesen einer epischen Dichtung ausdrücklich daran denkt, daß die Thatsachen die ihm vorgeführt werden, niemals wirklich geschehen sind, daß das Ganze, oder doch die ästhetisch werthvollsten Elemente, lediglich der Erfindung des Dichters ihren Ursprung verdanken, in dessen Gemüthe werden die Gefühle der Theilnahme, der Liebe, der Freude, der Bewunderung, sich schwerlich erzeugen, und darum auch nicht der eben an diese geknüpfte ästhetische Genuß, das eigentliche Ziel der hedonischen Künste. Der vollendeten Meisterschaft des Dichters kann freilich ein Solcher sich immerhin freuen:

---

[1] Vgl. „Das Gemüth, und das Gefühlsvermögen der neueren Psychologie“, N. 46 ff., und „Theorie der geistlichen Beredtsamkeit“ N. 175. (2. Aufl. Bd. 1. S. 366 f.)

aber das ist nicht der Genuß um den es sich in unserem Falle handelt; denn solche Freude gewährt auch das Studium einer tüchtigen wissenschaftlichen Arbeit, oder der klaren Lösung einer schweren mathematischen Aufgabe. Also das ist allerdings nothwendig, wenn die Werke der hedonischen Künste uns Genuß bringen sollen: wir müssen veranlaßt werden davon abzusehen, es zu vergessen, daß die Erscheinungen welche vor unserem Geiste stehen, oder die Thatsachen die an demselben vorüberziehen, nur Dichtung, und nicht historische Wirklichkeit sind. Offenbar ist dieser Zustand unseres Geistes, durch welchen hiernach die ästhetische Wirkung bedingt erscheint, eine Art von „Illusion": nicht eine eigentliche „Täuschung", vermöge deren wir das was die Kunst uns vorführt, für objectiv wahr halten, sondern ein bloßes Bei-Seite-Lassen des Urtheils, daß es unwahr sey.

„Daß wir in der That ein Vermögen besitzen, unsere Aufmerksamkeit von einer gewissen Seite der Dinge freiwillig abzulenken und auf eine andere zu richten; daß das Vermögen selbst welches durch diese Absonderung allein für uns möglich ist, uns dazu einladet und dabei festhält, wird durch die tägliche Erfahrung bestätigt" [1]. Um es genauer zu sagen: es sind die Mittel deren sich die Künste bedienen, und zwar zum Theil eben in dieser Absicht, welche jene „Absonderung" bewirken und unterstützen. Die Lebhaftigkeit der Vorstellungen welche die künstlerische Darstellung in uns veranlaßt, die Neuheit und das Ungewöhnliche dieser Vorstellungen, die Spannung womit wir der Lösung des Knotens und dem schließlichen Ausgange entgegensehen, die ethische Größe und Schönheit sowie die, Entrüstung oder Besorgniß erregende Schlechtigkeit der verschiedenen Charactere die wir auftreten sehen, die spontane, von selbst sich einstellende Erinnerung an verwandte, mehr oder minder analoge Erscheinungen die uns im Leben wirklich begegnet sind, die Vollendung der Form endlich und die Schönheit der äußeren Darstellung in welcher uns das Kunstwerk entgegentritt: das sind lauter Momente, welche unsere Aufmerksamkeit in hohem Maaße in Anspruch nehmen und unsern Geist fesseln, und dadurch die eben bezeichnete „Illusion" herbeiführen:

Märchen, noch so wunderbar,
Dichterkünste machen's wahr [2].

291. An die Geschichte, an das Reich der objectiven Wirklichkeit, erscheinen also die hedonischen Künste keineswegs gebunden. Sie haben

---

[1] Schiller, Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen. (Bd. 11.)

[2] Goethe, Motto zu den „Balladen".

in der Bildung ihrer Vorwürfe und der Gestaltung ihrer Werke alle Freiheit der Erfindung; es steht ihnen das vollste Recht zu, zu dichten (ποιεῖν), wie das ja in dem Namen einer der vorzüglichsten aus ihnen, der Dichtkunst oder „Poesie", ausdrücklich ausgesprochen liegt, und wie eben in Rücksicht auf dieses Recht derselbe Name (Poesie) in einem weiteren Sinne auch auf andere hedonische Künste angewendet wird.

Des bezeichneten Rechtes sich bedienend, ersinnen sie entweder vollständig die Begebenheiten, die Thatsachen, die Scenen aus dem Leben, wie dieselben ihnen für ihre Aufgabe geeignet erscheinen; oder sie binden sich, wo sie dazu sey es historische sey es sagenhafte Personen und Ereignisse verwerthen, nur an die Grundzüge, wie dieselben von der Geschichte oder der Sage gezeichnet vorliegen, während sie dabei Manches in der Weise hinzufügen, wegfallen lassen, abändern, daß der Character des Helden in höherer Vollkommenheit — idealisirt — erscheint, die Entwickelung der Begebenheit eine für die beabsichtigte ästhetische Wirkung geeignetere Gestaltung empfängt, und alle Züge sich möglichst in jener Beleuchtung darstellen, wie es der Zweck des Werkes erheischt.

292. Das Recht das wir ihnen hiermit vindicirt haben, ist für die hedonischen Künste von der größten Wichtigkeit. Wir haben es, mit Horaz, schon im ersten Kapitel (238. S. 13* f.) ausgesprochen: die hedonischen Künste leisten nichts, wenn sie nicht Bedeutendes, nicht Vollkommenes leisten. Eben dieses würde ihnen aber, ohne die volle Freiheit der dichtenden Erfindung, überaus schwer werden. Denn sie bedürfen dazu offenbar einer hinreichenden Menge, sagen wir lieber eines unerschöpflichen Fonds solcher Erscheinungen, die eine hohe Fülle von Schönheit, von Erhabenheit umschließen, oder die sich wenigstens durch überraschende Neuheit, durch Anmuth, durch inneren Reichthum und Mannichfaltigkeit in hervorragendem Maaße auszeichnen, und so dazu angethan sind, das Interesse zu spannen, die Aufmerksamkeit zu fesseln, und dem Gemüthe Genuß zu gewähren. In dem Leben wie es sich in der Wirklichkeit darstellt, in der gesammten Geschichte der Menschheit, findet sich nun aber ein bedeutender Vorrath von Erscheinungen dieser Art keineswegs. Wo immer die Freiheit der Creatur ihren unumschränkten Wirkungskreis hat, wo immer endliche, ihrem Wesen nach beschränkte Kräfte einander begegnen, da ist ja die Heimat des Unvollkommenen und des Mangelhaften, des Bösen und des Häßlichen, der Alltäglichkeit, der Trivialität und Gemeinheit:

Lies die Geschichte im Ganzen und Großen,
Du wirst dich nicht zu sehr erboßen,
Dich unterweilen sogar erbau'n
An braven Männern und guten Frau'n.

Doch wenn du ins Besondre gehst,
Der Dinge Zusammenhang verstehst,
Und spürst die List der Insceneſetzer,
Gedungene Hetzer, bestellte Schwätzer,
Kulissenschieber und Maschinisten,
Sufflöre, Lampenputzer, Statisten,
Und all den Plunder der Gaukelei,
Bezahltes Zischen und Lobgeschrei;
Der Großen Heucheln und Gleißen und Lügen,
Der Kleinen Schmeicheln und Bücken und Biegen:
Dann ekelt es dir vor der ganzen Bande! —
Der Menschen Geschichte ist ihre Schande[1].

Ganz Aehnliches fühlte, da er bei dem Beginn des laufenden Jahrhunderts nicht, wie Weber, zurück in die Vergangenheit, sondern einfach um sich schaute, ein anderer Dichter: und er zog zugleich die Folgerung, die wir schon ausgesprochen haben:

Ach, umsonst auf allen Länderkarten
Spähst du nach dem seligen Gebiet,
Wo der Freiheit ewig grüner Garten,
Wo der Menschheit schöne Jugend blüht.

In des Herzens heilig stille Räume
Mußt du fliehen aus des Lebens Drang:
Freiheit ist nur in dem Reich der Träume,
Und das Schöne blüht nur im Gesang —[2]

das ist, in den Dichtungen der Poesie. Eine gewisse Anzahl von ästhetisch werthvollen Zügen tritt uns immerhin in einzelnen Epochen der Menschengeschichte entgegen: aber einen allzu reichen Fonds derselben hat diese nicht aufzuweisen; überdieß aber mischt auch mit den schönsten ihrer Erscheinungen sich fast immer Unschönes und Mangelhaftes, oder sie erweisen sich anderer Rücksichten wegen ihrer historischen Wirklichkeit nach für die kalleotechnische Behandlung nicht geeignet. So erscheint die Freiheit, sich ihren Stoff in entsprechender Weise zu gestalten oder ihn ganz zu erdichten, für die hedonischen Künste offenbar als eine Mitgift, durch welche ihre lebenskräftige Entwickelung und ihr Bestehen geradezu bedingt ist.

Eine Bestätigung für den letzten Gedanken ergibt sich durch einen Blick auf den thatsächlichen Stand der civilen Künste. Diese müssen sich, wie wir gesagt haben, an die historische Wahrheit halten, sie haben

[1] Weber, Gedichte. („Weltgeschichte".)
[2] Schiller, Der Antritt des neuen Jahrhunderts.

nicht die Freiheit, sich ihren Stoff zu erdichten; darin vorzugsweise liegt der Grund, weßhalb sie, den hedonischen gegenüber, ganz in den Hintergrund treten: es mangeln ihnen die geeigneten Vorwürfe. Und wenn zwei von ihnen, die Architectur und die Beredtsamkeit, hiervon eine Ausnahme zu machen scheinen, insofern diese allerdings nicht je einer gleichnamigen hedonischen Kunst nachstehen, so kömmt das lediglich daher, weil es eine hedonische Architectur und eine hedonische Beredtsamkeit nicht gibt, und der Natur der Sache nach nicht geben kann.

§. 2.

In jedem Werke einer schönen Kunst, und in allen Theilen eines solchen, muß volle philosophische Wahrheit herrschen.

I.

Drei Beispiele von Verstößen gegen die philosophische Wahrheit. Die Letztere besteht darin, daß das Princip der Causalität, wie es das gesammte Gebiet des „zufälligen" Seyns mit metaphysischer Nothwendigkeit beherrscht, auch in den Erscheinungen welche die Künste uns vorführen, unter jeder Rücksicht vollkommen beobachtet erscheint. Einige weitere Beispiele. Zwei Gedanken des Aristoteles über diesen Punkt.

293. Wenn übrigens nach dem Gesagten die hedonischen Künste in ihren Werken nicht wirklich Geschehenes darstellen müssen, wenn die historische Wahrheit sie nicht bindet, so sind sie darum in der Erfindung ihres Stoffes und der Gestaltung ihrer Werke doch keineswegs gesetzlos.

„Wie? ist den Malern und Poeten nicht
von jeher freigestanden, alles was sie wollen
zu wagen?" — Freilich; auch wir machen Anspruch
auf diese Freiheit, und verlangen Keinem
sie abzustreiten; — nur nicht, daß man paare
was unverträglich ist, nicht Schlang' und Vogel,
nicht Lamm und Tiger in einander menge!
Was bloß zur Lust
erdichtet wird, sey stets der Wahrheit ähnlich,
und um je weiter sich die Phantasie
von ihr entfernt, je stärker sey die Täuschung.
Das Märchen selbst soll nicht verlangen, daß ihm Alles
geglaubet werd', und nicht den Knaben, den
die Lamia[1] aufgegessen, wieder frisch
und ganz aus ihrem Leibe ziehen! 290)

[1] Die Lamia war in den Kindermärchen der Alten ungefähr das, was die Nachtfrau und andere dergleichen Unholdinnen in den modernen sind. Sie wurde

In diesen Versen des Horaz ist das Gesetz angedeutet, um das es sich handelt. Es ist, wie wir gesagt haben, nicht nothwendig, daß das was die hedonischen Künste in ihren Werken uns vorführen, objectives, wirkliches Seyn habe; aber dasselbe muß immer als wirklich seyend gedacht werden können, es muß vollkommen und allseitig möglich, es muß „philosophisch wahr" seyn.

Indem wir diesen Gedanken in dem Folgenden weiter ausführen, berücksichtigen wir dabei auch die religiösen und die civilen Künste. Denn insofern auch diesen, dem im Anfange des vorigen Paragraphen Gesagten zufolge, in Rücksicht auf das Unwesentliche in der Darstellung ihrer Stoffe, eine gewisse Freiheit der Erfindung zusteht, sind sie gleichfalls auf die Beobachtung des Gesetzes angewiesen von welchem wir handeln. Darum haben wir dasselbe in der Ueberschrift ganz allgemein, und nicht bloß in Rücksicht auf die hedonischen Künste ausgedrückt.

294. Drei Beispiele von Verstößen gegen die philosophische Wahrheit werden das Verständniß der abstracten Entwickelung erleichtern.

Eine in der Malerei öfter vorkommende Darstellung ist die Scene, wo die Tochter der Herodias ihrer verworfenen Mutter auf einer Schüssel das abgeschlagene Haupt des heiligen Johannes Baptista entgegenbringt, den Lohn, den sie auf den Rath der Mutter für ihr Tanzen von Herodes verlangt, und erhalten hatte. Da sieht man nun auf manchen Bildern das Mädchen die Schüssel mit dem Haupte des Märtyrers mit Leichtigkeit, und ohne daß irgend welcher Aufwand von Kraft bemerkbar wäre, in Einer Hand halten und der Mutter darreichen.

Eine Leistung welche dieser ganz analog ist, liefert die Malerei mitunter in der Darstellung einer anderen Thatsache, die gleichfalls der biblischen Geschichte angehört. Als Judith, die Heldin von Bethulia, den obersten Feldherrn der Assyrier in seinem Zelte getödtet hatte, da übergab sie, wie die heilige Schrift erzählt, seinen Kopf ihrer Magd, und befahl ihr, denselben in ihre Reisetasche zu legen. So kehren sie nach Bethulia zurück; es versammelt sich, obgleich es Nacht ist, sofort um sie das gesammte Volk mit den Aeltesten; man zündet Fackeln an; Judith, in Mitte der großen Menge die sie umsteht, tritt auf einen höher gelegenen Platz, und nachdem sie Gott den Herrn gepriesen, nimmt sie aus der Reisetasche den Kopf des Holofernes, und zeigt ihn dem Volke. Das ist die biblische Thatsache, welche den Vorwurf der Gemälde bildet um die es sich handelt. Wie stellen nun diese mehrfach die Judith dar? Mit drei Fingerspitzen faßt sie den Kopf des Assyriers an den Haaren, und hält denselben, den Arm weit ausstreckend, der staunenden Menge hin.

---

als eine Frau mit Eselsfüßen abgebildet, und fraß die Kinder lebendig auf, wenn sie nicht fromm seyn wollten.

Ich bezeichnete vorher diese Darstellung als der zuerst angeführten analog. Das ist sie, insofern beide gegen die philosophische Wahrheit verstoßen, und zwar unter der nämlichen Rücksicht. Der Kopf eines erwachsenen Mannes wiegt ungefähr zwölf Pfund, oder fast sieben Kilogramm. Nun kann aber ein Mädchen, wenn sie auch, wie die Tochter der Herodias, noch so bezaubernd zu tanzen versteht, eine Schüssel auf der ein Gewicht von zwölf Pfund liegt, nicht mit Leichtigkeit in Einer Hand halten; und wenn es allenfalls für kurze Zeit mit großer Kraftanstrengung möglich wäre, wird sie es doch nur im Nothfalle thun, und nicht unter Umständen, wie sie die in Rede stehende Scene voraussetzt. Eben so wenig kann eine Frau einen sieben Kilogramm schweren Menschenkopf mit drei Fingerspitzen halten und mit ausgestrecktem Arme einer versammelten Volksmenge zeigen; und wären selbst ihre Muskeln hierzu stark genug, so würden die Haare die sie mit drei Fingern fassen kann, zu schwach seyn, die Last zu tragen, und der Kopf müßte auf den Boden fallen.

Lassen wir auf diese zwei Beispiele noch ein drittes folgen, welches der Poesie angehört. In einem Gedichte einer Sammlung, die vor nicht vielen Jahren erschien, wird ein Wunder erzählt. In einer Kirche ist eine Schaar von Andächtigen versammelt; da entsteht Feuer auf dem Altare, auf welchem das allerheiligste Sacrament feierlich ausgesetzt ist. Das Feuer nimmt zu, bis der ganze Altar niedergebrannt ist: und siehe, die Monstranz mit dem Sacramente bleibt nicht bloß unversehrt, sondern sie bleibt frei in der Luft stehen. Gegen das Wunder an sich haben wir nichts einzuwenden. Aber die Erzählung wie sie der Dichter gibt, leidet an philosophischer Unwahrheit. Seiner eigenen Darstellung gemäß steht nämlich nicht etwa unversehens und auf Einmal der ganze Altar in Flammen, sondern das Feuer bildet sich nach und nach und ganz allmälig aus einem kleinen Funken. Dabei befindet sich in der Kirche eine ganze Menge von Leuten. Wird von allen diesen sich niemand rühren? werden sie insgesammt ruhig an ihrem Platze bleiben, und statt Alles aufzubieten um den Brand des Altars zu löschen, oder wenigstens die Monstranz zu retten, in aller Andacht zuschauen, wie wenn es sich um ein Feuerwerk handelte? Das ist einfach unmöglich: somit fehlt der Dichtung die philosophische Wahrheit.

Aber warum ist es unmöglich? Die Antwort auf diese Frage wird uns erkennen lassen, worin das Wesen der philosophischen Wahrheit besteht. Daß eine Menge von Menschen, da sie unmittelbar vor sich, aus einem kleinen Funken und ganz allmälig, auf dem Altar ein Feuer entstehen sehen, nichts thun, um das Feuer zu unterdrücken, oder wenigstens das heiligste Sacrament zu schützen, das ist darum unmöglich, weil es eine Wirkung ohne wirkende Ursache ist.

295. Hiermit haben wir das Princip ausgesprochen, nach welchem, wie überhaupt, so insbesondere auch in den Werken der schönen Künste sich die philosophische Wahrheit mißt, durch dessen Verläugnung dieselbe verloren geht. Die Erscheinungen oder Thatsachen welche die schönen Künste uns vorführen, von welcher Art sie auch seyn mögen, gehören immer dem Gebiete des „zufälligen oder contingenten Seyns" an: denn außerhalb dieses Gebietes steht unter Allem was ist und gedacht werden kann, nur Einer, Gott der Herr, der Urheber alles Seyns. In jeder Ordnung dieses Gebietes nun, in der ethischen so gut wie in der physischen, herrschen als absolut nothwendige Gesetze die Principe „des zureichenden Grundes" und „der Causalität", und die übrigen Axiome welche die Vernunft aus diesen folgert. Die zwei Ersteren lauten: „Nichts ist ohne zureichenden Grund", und „Alles was wird oder geschieht, setzt eine entsprechende Ursache voraus"; hieraus ergeben sich dann die weiteren: „In der Wirkung kann kein Vorzug erscheinen, welchen nicht, in irgend einer Weise, auch die Ursache besitzt"; „die Natur und die Eigenthümlichkeit der Wirkung ist jener der Ursache immer entsprechend"; „eine unfreie Kraft wirkt immer soviel sie vermag, wenn die Bedingungen ihrer Wirksamkeit gesetzt sind"; „keine Ursache wirkt anders, als für einen Zweck"; „kein mit Vernunft begabtes Wesen handelt ohne eine Absicht"; „niemand verläugnet das Sittengesetz ohne ein besonderes Motiv"; „niemand wird plötzlich und auf einmal böse, und umgekehrt"; und ähnliche andere. Diese Grundsätze also müssen in den Werken der schönen Künste, sowohl was das Ganze betrifft als in den einzelnen Elementen, genau und vollkommen beobachtet seyn. Läßt der Künstler sie außer Acht, macht er Verstöße dagegen, so stellt sich entweder die ganze Leistung, oder beziehungsweise ein Theil derselben, als ein schlechthin widersinniges, chimärisches Gebilde dar, als eine wahre metaphysische Unmöglichkeit: denn die erwähnten Grundsätze sind metaphysisch nothwendig.

Es ist offenbar, wie das Gesagte auch auf die zwei zuerst characterisirten Darstellungen aus der Malerei seine Anwendung findet. Die Vorstellung eines Menschenhauptes das auf einer Schüssel von einem Mädchen mit Einer Hand getragen, oder von einer Frau mit ausgestrecktem Arme emporgehalten wird, ist die Vorstellung einer Wirkung welcher die erforderliche Ursache — die entsprechende leibliche Kraft — abgeht: mithin eine chimärische Vorstellung. Und in ganz gleicher Weise ist es eine Erscheinung ohne die entsprechende Ursache, oder wenn man lieber will, eine der Natur der wirkenden Ursache zuwiderlaufende Erscheinung, wenn man bei Crucifixen, seyen es plastische oder gemalte, mitunter die Venen an den Vorderarmen des gekreuzigten Erlösers hoch geschwollen sieht. Die Venen schwellen nur dann auf, wenn sie sich stärker mit Blut füllen. Das Letztere nun tritt, in Folge der Schwere des

Blutes, bei den Venen der Vorderarme naturgemäß ein, wenn man die Arme längere Zeit herabhängen läßt; werden dagegen dieselben emporgereckt, so daß sich die Hände, wie es bei dem Herrn am Kreuze der Fall ist, in der Höhe des Kopfes befinden, so entleeren sich jene Venen, und werden in Folge dessen fast unsichtbar.

Ganz derselben Art wie dieser, war der Fehler, welcher dem italienischen Maler Ludwig Caracci bei einem Gemälde in der Kathedrale zu Bologna begegnete. Dasselbe stellte die Verkündigung Mariä dar. Der Künstler hatte dem Gewande des gegen die Jungfrau hin sich bewegenden Engels einen Faltenwurf gegeben, welcher der Stellung der Füße gerade entgegengesetzt war, und daher den rechten Fuß an der Stelle des linken erscheinen ließ, und umgekehrt. Die Lage und die Gestalt eines herabwallenden Gewandes bestimmt sich, je nach der Stellung und Haltung der Person die es trägt, durch das Gesetz der Schwere mit natürlicher Nothwendigkeit. Gibt mithin der bildende Künstler dem Gewande einen Fall den es, diesem Gesetze zufolge, bei der Stellung der Person nicht annehmen konnte; bringt er Vertiefungen und Schatten an, wo naturgemäß Licht und Erhöhung seyn würde: so stellt er etwas Widersinniges dar, eine Erscheinung aus dem Gebiete des Zufälligen, welcher die entsprechende Ursache abgeht.

296. Aristoteles betont das Gesetz von dem wir reden, vorzugsweise in Rücksicht auf die dramatische Kunst. „Die Aufgabe des dramatischen Dichters“, schreibt er in seiner Poetik, „ist nicht die, uns wirklich Geschehenes vorzuführen: sondern derselbe muß Dinge darstellen welche“ unter bestimmten Umständen und Voraussetzungen „nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit oder der Nothwendigkeit geschehen würden. Denn der Geschichtschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht etwa dadurch, daß der Eine in ungebundener Rede schreibt, der Andere in gebundener; das Werk des Herodot z. B. bliebe, auch wenn es in Verse gebracht würde, doch immer eine Geschichte: sondern der Unterschied zwischen beiden liegt darin, daß der Eine wirklich geschehene Dinge darstellt, der Andere dagegen solche, die“ unter bestimmten Voraussetzungen „geschehen würden. Darum steht die Poesie der Philosophie auch näher, als die Geschichte, und fordert ein höheres Maaß geistiger Kraft, als diese; denn die Poesie stellt mehr das allgemein Geltende dar, diese hingegen das Besondere und Einzelne. Denn in welcher Weise ein bestimmter Character unter bestimmten Umständen wahrscheinlich oder nothwendig handeln werde, das entscheidet sich nach allgemeinen Gesetzen; was dagegen z. B. Alcibiades gethan hat, oder was ihm widerfahren, das ist eine Einzelerscheinung“ [1].

---

[1] Arist. de arte poet. ed. Buhle cap. 10. vulg. 9. n. 1—4.

„In den Characteren,“ sagt später „der Philosoph“ abermals, „sowie in der Verbindung aller Erscheinungen, muß der Künstler immer der inneren Nothwendigkeit, oder wenigstens der Wahrscheinlichkeit, zu entsprechen suchen; das heißt, was eine bestimmte Person thut oder sagt, die Entwickelung der Handlung und die Aufeinanderfolge der Thatsachen, alles das muß“ (in Rücksicht auf den Character und die Stellung der Person und auf alle Umstände) „sich entweder als nothwendig darstellen, oder doch als vollkommen möglich und ganz natürlich“ [1].

II.

Verstöße gegen die philosophische Wahrheit stören die Illusion; vorzugsweise aus diesem Grunde müssen sie in hedonischen Kunstwerken als Fehler gelten. Je weniger indeß die bezeichnete Störung zu besorgen ist, desto eher können sie nach Aristoteles, unter gewissen Bedingungen, zuläßig erscheinen. Uebrigens stehen sie in allen Fällen in Widerspruch mit den Forderungen der Vernunft: und unter dieser Rücksicht verdienen sie in Werken der religiösen Künste um so schärferen Tadel, je mehr den Letzteren die Gefahr fern gerückt ist, solche Verstöße zu machen. Ueber gewisse philosophisch unzuläßige Freiheiten der religiösen Malerei.

297. Aber worauf gründet sich die Bedeutung unseres Gesetzes für die schönen Künste, und woher empfängt es seine bindende Kraft? warum sind ihre Leistungen fehlerhaft, wenn in denselben die philosophische Wahrheit verletzt wird? Es ist nicht überflüssig, daß wir auf diese Frage eingehen; denn nur dadurch wird es uns möglich, die größere oder geringere Bedeutung der Fehler gegen die philosophische Wahrheit zu beurtheilen.

Was zunächst die hedonischen Künste angeht, so ist es offenbar, daß durch Fehler dieser Art die „Illusion“ gestört wird, ohne welche, wie wir im ersten Paragraphen (290) sahen, der ästhetische Genuß sich kaum oder gar nicht erzeugen kann. Das Princip der Causalität, und die übrigen welche aus demselben hervorgehen, liegen zu tief in dem vernünftigen Geiste, als daß die Vorführung einer Erscheinung in welcher eines derselben verletzt wird, nicht leicht uns befremden und zur Reflexion veranlassen müßte; hierdurch wird aber dann sofort das Urtheil lebendig, daß es eben nicht wirkliche Erscheinungen sind die unsern Geist und unser Gemüth in Anspruch nehmen, sondern bloße Fictionen der Kunst, ohne historische Wahrheit. Denn das weiß jeder Mensch, daß in dem was wirklich ist und geschieht, jene Gesetze in keiner Weise, auch nicht in den unbedeutendsten Elementen, verletzt werden.

[1] Arist. l. c. cap. 16. vulg. 15. n. 8.

Hieraus ergibt sich sofort, daß ein Verstoß gegen die philosophische Wahrheit keineswegs in jeder schönen Kunst von gleicher Bedeutung ist. Im 22. Gesange der Iliade erzählt Homer, wie die Trojaner vor dem siegreichen Heere der Griechen und dem gereizten Achilles fliehend, sich in die Stadt retten; nur Hector bleibt vor dem Thore zurück. Dort trifft ihn Achilles; Hector flieht, Achilles, ihn verfolgend, jagt ihn dreimal rings um die Mauern von Troja, ohne ihn erreichen zu können; das ganze griechische Heer ist in unmittelbarer Nähe:

Aber dem Volke verbot mit winkendem Haupt der Pelide,
Nicht ihm daherzuschnellen auf Hector herbe Geschosse,
Daß nicht ein Treffender raubte den Ruhm, er der zweite dann käme[1].

„Wollte man", bemerkt Aristoteles zu dieser Erfindung Homers, „diesen Zug auf die Bühne bringen, so würde es sich lächerlich ausnehmen, wie die griechischen Krieger insgesammt ruhig stehen bleiben, und den Hector nicht verfolgen, indem Achilles sie durch das bloße Winken mit dem Kopfe zurückhält; in der epischen Dichtung dagegen bleibt das unbemerkt." Und so „muß allerdings auch der Dramatiker überraschende, Staunen erregende Erscheinungen zur Darstellung bringen"; aber er muß viel sorgfältiger, als der epische Dichter, darauf bedacht seyn, nicht durch widersinnige Fictionen die philosophische Wahrheit zu verletzen: „denn in der Epopöe sehen wir nicht, wie im Drama, die Handlung vor unsern Augen sich wirklich vollziehen", und bemerken darum solche Verstöße viel weniger[2].

Also je klarer und je bestimmter die Anschauungen sind, welche, Dank der Eigenthümlichkeit ihres Darstellungsmittels, eine Kunst in unserem Geiste zu veranlassen vermag, desto bedeutender sind für sie die Fehler gegen die philosophische Wahrheit, und desto mehr ist sie darauf angewiesen, dieselben zu vermeiden. Die klarsten Anschauungen nun veranlassen in uns jene Künste, deren Darstellungsmittel das Bild ist: die dramatische Kunst, die Sculptur und die Malerei. Die früher von uns aus Werken der Malerei angeführten Verstöße gegen die philosophische Wahrheit müssen deßhalb allerdings als wirkliche Fehler gelten. Und ebenso mißbilligt es Aristoteles, daß in einem Drama des Aeschylus, „Die Mysier", Telephus, der Sohn des Hercules, von Tegea nach Mysien wandert, ohne auf dem ganzen Wege ein Wort zu reden[3]. Telephus hatte nämlich in Tegea seine beiden Oheime getödtet; nun war es selbst dem unvorsätzlichen Todtschläger untersagt, zu sprechen, solange

[1] Homer, Il. 22. V. 205 ff.
[2] Arist. de arte poet. ed. Buhle c. 25. vulg. 24. n. 10.
[3] Arist. l. c. n. 12.

er nicht die Blutsühne hatte an sich vollziehen lassen. Telephus begab sich, der Sage zufolge, auf Geheiß des Orakels zu diesem Zwecke nach Mysien; aber es ist moralisch nicht möglich, daß ein Mensch den weiten Weg von Tegea nach Mysien, ohne ein Wort zu sprechen, zurücklege; und darum durfte der Dramatiker, meint Aristoteles, diese Erscheinung nicht auf der Bühne den Zuschauern vorführen, sondern höchstens eine Erwähnung derselben einflechten, als einer der von ihm zur Darstellung gebrachten Handlung vorausgegangenen Begebenheit.

Den Zug von dem Brande des Altars dagegen, den wir früher (S. 110*) berührt haben, würde Aristoteles vielleicht minder unzuläßig finden; denn das Stück worin derselbe vorkömmt, gehört der erzählenden Poesie an: diese aber bedient sich nicht, wie die drei eben genannten Künste, als ihres Darstellungsmittels des Bildes, und erzeugt darum nicht so klare und bestimmte Vorstellungen wie jene. Wenigstens stellt Aristoteles selbst später den folgenden Grundsatz auf. „Wenn die" philosophisch unwahre „Fiction den Zweck der Poesie beeinträchtigt, dann muß dieselbe als fehlerhaft gelten; fördert sie ihn dagegen, indem die Darstellung durch dieselbe höheren Reiz oder ergreifendere Kraft gewinnt, so verdient sie keinen Tadel: wie z. B. die vorher angeführte Stelle aus der Iliade, von der Verfolgung des Hector. Konnte übrigens die gleiche Wirkung mehr oder minder gut auch ohne den Verstoß gegen die philosophische Wahrheit erreicht werden, dann läßt sich der Letztere nicht rechtfertigen; denn es soll, wenn es möglich ist, gar kein Fehler dieser Art vorkommen" [1]. Es scheint, Aristoteles war in diesem Punkte nachsichtiger als die neuere Kritik; und ich meine, mit Recht.

298. Freilich, „wenn es möglich ist, soll gar kein Verstoß gegen die philosophische Wahrheit in einem Kunstwerke vorkommen". Warum nicht? Weil ein solcher, mag er auch die Illusion nicht stören, in den Augen des verständigen Beurtheilers doch immer den Werth der kalleotechnischen Leistung vermindert, und dieselbe mehr oder weniger verunstaltet und mißfällig macht. Denn das Unvernünftige, das den nothwendigen Gesetzen des wirklichen Seyns Widersprechende, ist ja seinem Wesen nach Verläugnung der Uebereinstimmung mit dem vernünftigen Geiste, mithin immer unschön [2].

Und dies ist die Rücksicht, durch welche sich auch den religiösen Künsten gegenüber das Gesetz begründet, von welchem wir in diesem Paragraphen handeln. Die in der vorigen Nummer betonte Rücksicht, die Nothwendigkeit, die Illusion nicht zu beeinträchtigen, findet auf die religiösen Künste offenbar weniger Anwendung; denn was diese uns

---

[1] Arist. de arte poet. ed. Buhle c. 26. vulg. 25. n. 5. sq.

[2] Vgl. N. 111 S. 150 f. und N. 130. S. 173.

vorführen, das muß dem Wesentlichen nach historisch wahr seyn. Aber je mehr hierdurch den religiösen Künsten die Gefahr fern gerückt ist, in Fehler gegen die philosophische Wahrheit zu fallen, — denn wo volle Freiheit der Erfindung und des Erdichtens herrscht, da liegt dieselbe ohne Zweifel viel näher, — um so entschiedener darf auch von ihnen verlangt werden, daß sie dieselben vermeiden. Sowohl die Verehrung welche dem Inhalt ihrer Werke gebührt, als der Zweck für den sie arbeiten, verpflichtet sie viel strenger als die hedonischen Künste, auch in dieser Beziehung es an keiner Mühe und Sorgfalt fehlen zu lassen. Die Vorwürfe die sie behandeln, gehören der Offenbarung, dem Worte Gottes an; und die vorzüglichsten derselben werden durch Scenen aus dem Leben des Herrn oder seiner gebenedeiten Mutter gebildet; der Zweck ihrer Thätigkeit anderseits ist ein überaus hoher und heiliger, die Förderung des übernatürlichen Lebens. Es bedarf nicht des Nachweises, welchen Anspruch diese beiden Rücksichten darauf haben, daß ihnen, soweit es möglich ist, durch sorgfältige Vermeidung auch an sich minder bedeutender Fehler volle Rechnung getragen werde. Verstöße gegen die philosophische Wahrheit in religiösen Kunstwerken verdienen schärferen Tadel, als wenn das Werk nur für den ästhetischen Genuß gearbeitet wäre.

Anderer Art, als die unbeabsichtigten Fehler, die wir bisher im Auge hatten, sind gewisse gleichfalls die philosophische Wahrheit verläugnende Freiheiten, welche sich die religiöse Malerei mitunter gestattet hat, wie es scheint, um den Inhalt ihrer Darstellung zu vertiefen. Van Eyck z. B. hat auf einem Gemälde, das die Anbetung der Weisen aus dem Morgenlande darstellt, über dem Eingange zur Geburtsstätte des Herrn ein Crucifix angebracht. Auf einem andern Bilde kniet die heilige Jungfrau an der Krippe, einen Rosenkranz in der Hand. Die Kranach'sche Schule malte wiederholt die heilige Anna, die Mutter Mariä, das Kind Jesus auf dem Schooße haltend, und zugleich dessen jungfräuliche Mutter, natürlich auch diese als unmündiges Kind. Ich meine, Compositionen dieser Art hatte Lotze im Auge, wo er die sehr richtige Bemerkung machte: „Man kann in Werken der religiösen Malerei, die eine ewige, nicht mehr verlaufende Zeit festzuhalten scheinen, Anachronismen ertragen, hauptsächlich, weil man sie von den größten Geistern einer Zeit naiv begangen sieht, welche von der realistischen Genauigkeit geschichtlicher Auffassung weniger durchdrungen war; aber es ist doch wohl als ein Fehltritt der Aesthetik zu betrachten, wenn sie diese kunstgeschichtlich begreifliche Paradoxie systematisch zu den gesetzlichen Freiheiten der Malerei rechnet" [1].

[1] Lotze, S. 616 f. (Cit. 18.)

§. 3.

Anwendung und nähere Bestimmung der zwei begründeten Gesetze.

Zur Erklärung einiger bei verschiedenen Aesthetikern vorkommender Ausdrücke. Was die philosophische Wahrheit erheische bei ganz frei erfundenen Stoffen. Anlehnung an die Geschichte oder die Sage ist der ganz freien Dichtung vorzuziehen. In wiefern bei historischen Stoffen der Künstler durch die Rücksicht auf die philosophische Wahrheit gebunden sey, und in wiefern durch die Geschichte. Ob es ihm gestattet sey, frei erdichtete Thatsachen an historische Namen zu knüpfen. Anachronismen; zwei Bedingungen, unter deren jeder sie zuläßig sind; ein nach Aristoteles unzuläßiger Anachronismus aus der „Electra". Gegen Schillers Lehre, daß „der Dichter nur unter dem Gesetze der poetischen Wahrheit stehe".

299. In dem Gesetze das wir im letzten Paragraphen, für die hedonischen wie für die religiösen Künste, festgestellt haben, liegt die Erklärung und zugleich die Begründung jener Regeln, welche man für die schönen Künste gibt, wenn man zu fordern pflegt, daß das was sie uns vorführen, „wahrscheinlich" sey; daß in ihren Leistungen „ästhetische" oder „poetische Wahrheit", gehörige Motivirung, Natürlichkeit, Leichtigkeit, „innere Uebereinstimmung" hervortrete. Alle Regeln dieser Art sind nur Variationen unseres Gesetzes, oder Folgerungen aus demselben.

Nun hör' auch du, der auf der Bühne uns
zu unterhalten wünscht, was ich und was
das Publicum mit mir von dir verlangt.
Wofern's um Hörer dir zu thun ist, die
des Vorhangs Fall erwarten, und so lange bleiben,
bis uns der Sänger zuruft: *plaudite!*
so mußt du jedes Alter richtig zeichnen,
und jedem den Character und die Farbe
die ihm gebührt, genau zu geben wissen.

Verfehlt der Dichter das Natürliche,
legt seinem Peleus in den Mund was nicht
zu seiner Lage paßt, so darf's ihn nicht befremden,
wenn Ritterschaft und Fußvolk überlaut
ihm, statt zu weinen, an die Nase lachen.
Nothwendig kommt sehr Vieles darauf an,
ob die Person die spricht, der Diener oder
der Herr im Haus, ein reifer Alter oder
ein junger schwärmerischer Tollkopf ist;
ob eine Fürstin, oder ihre treuergebne
Hofmeisterin; ein Kaufmann, allenthalben

zu Haus und nirgends, oder ob ein Landwirth
der sich von seinem Gütchen nährt; ob er
Assyrer oder Kolcher, ob zu Theben oder
zu Argos auferzogen worden 291).

Der Bezeichnung „poetische" oder „ästhetische Wahrheit" glauben wir die von uns gebrauchte, „philosophische Wahrheit", mit Recht vorzuziehen: nicht nur, weil sie den Begriff klarer ausdrückt, sondern auch, weil es ja keineswegs ausschließlich die Bildungen der Poesie oder überhaupt der schönen Künste sind, für welche diese Art der Wahrheit Bedeutung hat. Ist es nicht z. B. ein entscheidendes Zeichen für die Unwahrheit eines historischen Berichts, oder der gerichtlichen Aussage eines Zeugen, wenn darin die philosophische Wahrheit vermißt wird?

Daß eine kalleotechnische Leistung, unter übrigens gleichen Umständen, um so höheren Werth hat, in je vollerem Maaße sie den Vorzug der philosophischen Wahrheit besitzt, das heißt, je genauer in derselben die früher (S. 111*) angegebenen Gesetze des zufälligen Seyns gewahrt erscheinen, je voller deßhalb die vorher genannten Vorzüge an ihr hervortreten, das ist eine Bemerkung welche sich von selbst ergibt. Denn die philosophische Wahrheit ist, wie wir gesehen haben, nicht allein, für die hedonischen Künste, eine nothwendige Bedingung der Illusion, sondern sie bildet überdies auch immer ein wesentliches Element wahrer Schönheit.

Wir wollen jetzt unser Gesetz weiter ausführen, indem wir dasselbe, in Rücksicht auf die hedonischen Künste, auf zwei verschiedene Klassen von Vorwürfen derselben anwenden: auf die frei erdichteten, und auf die historischen Stoffe.

300. Wo der Künstler seine Conceptionen durchaus selbständig bildet, da hat er in der Fiction seiner Personen, ihrer Eigenschaften, Umstände und Lebensverhältnisse allerdings volle Freiheit. Insofern indeß diese Personen M e n s c h e n sind, darf er ihnen offenbar nicht Eigenschaften, nicht einen Character geben, welche mit der menschlichen Natur wie sie t h a t s ä c h l i c h ist, in Widerspruch stehen. Das Letztere wäre z. B. der Fall, wenn der Dramatiker in der Tragödie oder der Dichter in der Epopöe, in seinem Helden uns einen Character von allseitig und unter jeder Rücksicht eminenter Tugend vorführte. Der Bewunderung, der Liebe und Theilnahme soll freilich der Held in entsprechendem Maaße werth erscheinen; aber er muß dabei doch seine Fehler und Schwächen haben. Denn ein Mensch der niemals irrt und niemals fehlt, ein solcher ist (von den Wundern der Gnade Gottes abgesehen) ein philosophisch unwahres Phantasiegebilde.

Etwas Anderes ist es freilich, wenn Heroen aus der Sagenwelt, die Götter der Mythologie, oder, wie bei Dante, Milton und Klopstock,

Engel und Teufel auftreten. Die Kunst kann sie nur durch Anthropomorphie darstellen, d. h. indem sie ihnen eine Natur gibt, welche der menschlichen analog erscheint; aber sie müssen nothwendig Vorzüge besitzen, welche über die menschliche Natur wie sie thatsächlich ist, weit hinausliegen.

Dem von dem Dichter einmal constituirten Character der einzelnen Personen, in Verbindung mit den Umständen unter denen sie sich bewegen, müssen dann alle Aeußerungen derselben, all ihr Reden und ihr Thun, vollkommen entsprechen, wie ethischen Ursachen ihre Wirkungen. Nichts Anderes als dieses deutete Aristoteles an, wenn wir ihn oben sagen hörten, alle Elemente der kalleotechnischen Leistung müßten sich entweder als nothwendig darstellen, oder doch als vollkommen möglich und angemessen[1]; nichts Anderes drücken Neuere aus, wenn sie jene Erzeugnisse für die besten erklären, in welchen die Entwickelung der Handlung, die Reden der auftretenden Personen, ihr gesammtes Benehmen, kurz alle Einzelheiten aus denen sich das Ganze zusammensetzt, so gewählt und geordnet sind, daß es uns vorkömmt, nicht, daß es so möglich war, sondern als ob es unter den gegebenen Voraussetzungen und Umständen gar nicht anders hätte seyn können. Der Grund weßhalb Leistungen dieser Art die vorzüglichsten sind, ergibt sich aus dem Früheren: sie fördern am wirksamsten die Illusion, und sie haben zugleich an und für sich ein volleres Maaß von Schönheit.

Bringst du uns etwas auf die Bühne
das nie versucht ward, wagest eine neue
Person zu schaffen — gut, so gib ihr Selbstbestand,
und wie sie sich im ersten Auftritt zeigt,
so führe sie, sich selber ähnlich, bis
zum letzten fort! — Es ist vielleicht nichts schwerer,
als aus der Luft gegriffnen Menschenbildern
das eigne Individuelle geben,
was jeden täuscht, und die erdichtete
Person uns anverwandt und unsersgleichen macht 292).

301. Es ist sehr gegründet, wenn Horaz es als ein „Wagniß" bezeichnet und als etwas „überaus Schweres", in selbständiger Erfindung einen ganz neuen Character zu schaffen, und in die Schöpfungen der Künste einen Stoff einzuführen, der weder der Sage noch der Geschichte entlehnt ist. Die genialsten Meister, bemerkt Lotze nach Ritter, haben wegen des „Bedürfnisses der Wechselwirkung mit der Gesellschaft in der sie standen, die stete Wiederholung bekannter, der Sage oder der religiösen

[1] Arist. de a. p. c. 16. (Oben, N. 296 S. 112*.)

und nationalen Geschichte angehöriger Stoffe, in welche der allgemeine Geist sich mitfühlend eingelebt hatte, dem eitlen Anspruch auf völlige Neuheit der Erfindung vorgezogen. Sie waren sich bewußt, über dieses dem Ganzen der Gesellschaft gehörige Eigenthum noch immer eine ihrem eigenen Gemüth entspringende originale Beleuchtung werfen zu können, welche ihre Werke zu Bereicherungen des ästhetischen Gemeinbesitzes machte. Nur in unglücklichen Zeiten verlorener Einheit des ästhetischen Lebens muß die Phantasie neue Bahnen suchen; meist führt die Ablösung der künstlerischen Production von ihrem natürlichen Boden in der nationalen Geselligkeit, und der Versuch, diese durch eine höhere und feinere Geselligkeit zwischen Künstlern und Kunstfreunden zu ersetzen, nur zum Kränkeln und zum Verfall der Kunst selber"[1].

Zunächst bindet den Dichter in der Behandlung historischer Stoffe offenbar, nicht weniger als wo er frei erfundene bearbeitet, das Gesetz dessen wir am Schlusse der vorigen Nummer gedachten. „Nichts muß sich in den Characteren widersprechen; sie müssen immer einförmig, immer sich selbst ähnlich bleiben; sie dürfen sich jetzt stärker, jetzt schwächer äußern, je nachdem die Umstände auf sie wirken: aber keine von diesen Umständen müssen mächtig genug seyn können, sie von schwarz auf weiß zu ändern"[2]. Max Piccolomini und Thecla in Schillers „Wallenstein" sind, wenn man davon absieht daß sie auf dem Boden des Naturalismus stehen, zwei edle Gestalten, die unsere Theilnahme mit Recht in Anspruch zu nehmen scheinen. Aber mit der edlen Gesinnung und den Grundsätzen eines der Hochachtung und der Theilnahme würdigen Characters, stehen ihre letzten Schritte ganz und gar nicht in Einklang. „Warum", so fragt mit Grund Adalbert Stifter in einem Briefe an den Maler P. Geiger, „warum geht denn Thecla in die weite Welt, und wohin, und wie läßt sie gegen Natur und Sitte die Mutter zurück? in solcher Lage! Und Max — wie kann er so sinnlos seyn, das ihm anvertraute Regiment geradezu in den Tod zu führen, weil er verliebt, und Wallensteins wegen in tiefstem Schmerze ist? Heute würde man das gewissenlos und knabenhaft heißen, und auch damals hätte man es so geheißen. Bei Schiller soll es heldenhaft, empfindungsvoll und groß seyn. Wie es jetzt, wenn es in Wirklichkeit geschähe, Entrüstung über den unfähigen Oberst hervorrufen würde, so ruft es bei Menschen die durch tönende Reden nicht

---

[1] Lotze, S. 437. (Cit. 18.) Vgl. H. Ritter, Ueber die Principien der Aesthetik (Kleine Philos. Schriften, Bd. 2. Kiel 1840).

Aristoteles scheint in dieser Beziehung etwas anderer Ansicht zu seyn: vgl. de arte poet. ed. Buhle c. 10. vulg. 9. n. 6—9.

[2] Lessing, Hamburg. Dramaturgie, XXXIV. (Werke, Berlin 1827, Bd. 24. S. 245.)

verführt werden, auch beim Lesen Entrüstung hervor. Das ist ein schwacher, schlechter Mensch, der sich so wenig beherrschen kann. So könnten noch viele schwache Stellen des Stückes bezeichnet werden" [1]. Schiller ist zu entschuldigen: der Naturalismus leidet eben, wenn es sich darum handelt Charactere zu erzeugen, an absoluter Impotenz.

Aber in wiefern ist der Künstler, wo er historische Stoffe bearbeitet, durch die Geschichte gebunden? Vorzugsweise in Rücksicht auf die Charactere welche er der historischen Vergangenheit entlehnt; um der Charactere willen aber überdies in Rücksicht auf Alles, was zu diesem irgendwie in wesentlicher Beziehung steht. Er darf allerdings, wie wir schon gesagt haben, seinen historischen Personen eine höhere Vollkommenheit geben; er darf „zu dem geschichtlich Notorischen die stets große Fülle des historisch unbeachtet Gebliebenen ergänzen"; er darf untergeordnete Züge, minder bedeutende Umstände hinzusetzen, weglassen, ändern, namentlich damit die in der Wirklichkeit oft verborgenen Erscheinungen des innern Lebens, welche den Kern und das Wesen der Handlungen bilden, in hellerem Lichte hervortreten; aber die Grundzüge des Characters sowohl als der übrigen Verhältnisse der handelnden Personen, insofern diese Verhältnisse von Bedeutung sind, muß er unverändert in seine Conception aufnehmen. Der Grund liegt nahe. In den Begebenheiten und Katastrophen welche er aus der Geschichte schöpft, spielen die in Rede stehenden Personen die Hauptrolle. Jene bilden darum mit dem Character und den Lebensverhältnissen dieser Letzteren drei Momente, die in der innigsten Causalverbindung stehen, und sobald eines dieser Momente wesentlich alterirt wird, geht für das Ganze nicht bloß die historische, sondern mit ihr sehr leicht auch die philosophische Wahrheit verloren.

302. Aber ist es dem Künstler nicht gestattet, ganz neue Thatsachen und Begebenheiten zu erdichten, und diese an historische Namen zu knüpfen? Insofern Dichtungen dieser Art mit dem wirklichen Character, und den wesentlicheren historischen Lebensverhältnissen, der Personen welchen die Namen gehören, vollkommen harmoniren, läßt sich gegen ein solches Verfahren nichts einwenden. Denn „in Allem was die Charactere nicht betrifft", kann allerdings „der Dichter von der historischen Wahrheit abgehen soviel er will: nur die Charactere sind ihm heilig" [2]. Ohne die angegebene Voraussetzung dagegen kann man sich auch nicht Einen vernünftigen Grund denken, der den Künstler bestimmen sollte, historische Namen mit erdichteten Characteren zu verbinden, die jenen ganz fremd sind. Es würden ja, um von allen anderen Inconvenienzen

---

[1] Briefe von A. Stifter, herausgegeben von Joh. Aprent (Pesth 1870) Bd. 2. S. 37. Vgl. Hist.-pol. Blätter, Bd. 66. S. 282.

[2] Lessing, XXIII. S. 171. (Cit. 120*.)

nichts zu sagen, frei gewählte Namen bessere Dienste thun. Was aber immer zwecklos, meistens selbst zweckwidrig, was nothwendig unvernünftig ist, das kann nimmer schön seyn; darum muß die Aesthetik ein Verfahren wie das erwähnte, nothwendig verwerfen.

In jedem Fall
soll der Poet entweder an die Sage
sich halten, oder, wenn er dichten will,
das Wahre der Natur zum Muster nehmen.
Führst du Achillen auf, den jeder kennt,
so sey er hitzig, thätig, schnell zum Zorn
und unerbittlich, wolle nichts von Pflichten hören,
und mache Alles mit dem Degen aus[1];
Medee sey trotzig und durch nichts zu schrecken,
die sanfte Ino weich und thränenreich,
Irion treulos, schwermuthsvoll Orest[2]. 293)

Durchaus denselben Grundsatz vertheidigt Lessing. „Die geringste wesentliche Veränderung" historisch feststehender Charactere „würde die Ursache aufheben, warum sie diese und nicht andere Namen führen: und nichts ist anstößiger, als wovon wir uns keine Ursache angeben können." Wo also der Dichter „andere Charactere als die historischen, oder wohl gar diesen völlig entgegengesetzte wählt, da sollte er sich auch der historischen Namen enthalten, und lieber ganz unbekannten Personen das bekannte Factum beilegen, als bekannten Personen (ihnen) nicht zukommende Charactere andichten. Jenes vermehrt unsere Kenntniß, oder scheint sie wenigstens zu vermehren, und ist dadurch angenehm. Dieses widerspricht der Kenntniß die wir bereits haben, und ist dadurch unangenehm. Die Facta betrachten wir als etwas Zufälliges, als etwas das mehreren Personen gemein seyn kann; die Charactere hingegen als etwas Wesentliches und Eigenthümliches. Mit jenen lassen wir den Dichter umspringen wie er will, solange er sie nur nicht mit den Characteren in Widerspruch setzt; diese hingegen darf er wohl ins Licht stellen, aber nicht verändern: die geringste Veränderung scheint uns die Individualität aufzuheben, und andere Personen unterzuschieben, betrügerische Personen, die fremde Namen usurpiren, und sich für etwas ausgeben was sie nicht sind"[3]. Was

---

[1] d. i. so sey er, wie ihn jedermann aus der Iliade kennt.

[2] Lauter zur Zeit des Horaz bekannte Süjets, die von den größten griechischen Dichtern waren bearbeitet worden, und durch sie also schon bestimmte Charactere erhalten hatten, die ein Dichter, der sie wieder auf die Bühne bringen wollte, beibehalten mußte. (Wieland.)

[3] Lessing, XXIII. XXXIII. S. 171. 242 f. (Cit. 120*.)

müßte der scharfsinnige Verfasser der Dramaturgie hiernach über Göthe's Schauspiel „Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand" urtheilen?

In Rücksicht auf die „Facta" hätte übrigens Lessing wohlgethan, sich etwas umsichtiger auszudrücken: denn in diesem Punkte bedürfen seine Worte einer Einschränkung. Denselben unangenehmen Eindruck, oder um mit Lotze zu reden, „gleichen psychologischen Zwiespalt", wie nach Lessing die geringste wesentliche Alteration historischer Charactere, „würde auch jede willkürliche Veränderung der großen Thatsachen veranlassen, die in der Geschichte überhaupt feststehen: und kein Drama dürfte Hannibals Schicksal unter der Voraussetzung seiner Niederlage bei Cannä construiren. Auch die Begebenheiten lassen sich also nicht schlechthin ändern, solange überhaupt Anknüpfung an die Geschichte stattfinden soll" [1].

Noch einen zweiten Gedanken haben wir hinzuzufügen. Was wir vorher mit Lessing in Rücksicht auf den Character individueller historischer Personen forderten, das muß ohne Zweifel der Hauptsache nach auch von dem Character größerer historischer Gesammtheiten, klarer, von dem ethischen und culturellen Stande ganzer Völker gelten. Ein tüchtiger Kritiker, F. X. Schulte, wundert sich darum keineswegs ohne Grund, wie Gustav Freytag dazu komme, in seinem Roman ‚Die Ahnen', „die alten Katten, Thüringer und Vandalen zur Zeit der Völkerwanderung so reden und handeln zu lassen, als wären sie die lautersten Tugendhelden, und außerdem noch salonfähig vorgebildet durch die Gothaer Hoftheater-Intendantur". „So ganz weit", setzt Schulte hinzu, „liegt doch jene Zeit nicht von den Tagen Salvians entfernt, dessen Klageruf über die tiefe Versunkenheit der germanischen Stämme in den Worten gipfelt: ‚Aller Nichtswürdigkeiten und Gemeinheiten sind wir voll, hüben und drüben, die Barbaren wie die Christen.'" — Unter der nämlichen Rücksicht fehlerhaft war es, wenn auf der französischen Bühne im vorigen Jahrhundert die Helden der Tragödie aus der griechischen Vorzeit in französischem Modecostüm, und mit französischen Sitten und Anschauungen auftraten.

303. Dieses Verfahren der französischen Dramatik führt uns auf jene Fehler gegen die historische Wahrheit, welche man „Anachronismen" zu nennen pflegt. Ihre Zuläßigkeit ist nach den bisher aufgestellten Rücksichten zu beurtheilen. Ein Anachronismus ist nichts Anderes, als eine von dem Künstler vorgenommene Aenderung der Zeit, in welche der Geschichte zufolge eine bestimmte Erscheinung fällt; oder klarer: ein Anachronismus entsteht durch eine solche Verwerthung eines historischen Zuges, wie sie nur möglich ist unter der Voraussetzung, daß derselbe einer früheren oder späteren Zeit angehört, als die Geschichte ihm zuweist.

---

[1] Lotze, S. 666. (Cit. 18.)

Im Allgemeinen kann der Grundsatz gelten, daß Anachronismen, vorausgesetzt, daß sie an sich den ästhetischen Werth des Kunstwerks erhöhen, der Vortrefflichkeit des Letzteren keinen Eintrag thun, solange sie leicht unbemerkt bleiben, mithin die Illusion nicht beeinträchtigen. Das wird der Fall seyn, wenn sie entweder unbedeutend sind, oder der Vorwurf des Kunstwerks jener Zeit angehört, welche vor aller Geschichte liegt. Wisemans „Fabiola" verliert dadurch nichts von ihrem Werthe, daß der Verfasser das Verfolgungsedict des Diocletian um zwei Monate, das Martyrium der heiligen Agnes um ein Jahr früher angesetzt, als es nach dem Zeugnisse der Geschichte sich ereignete, dagegen den Heldentod des heiligen Sebastian, dessen Zeit ohnedies nicht genau ermittelt ist, in ein späteres Jahr verlegt hat; diese chronologischen Aenderungen sind insgesammt zu unbedeutend, als daß sie leicht bemerkt würden: anderseits fördern sie wesentlich den ästhetischen Werth des Romans, und dadurch den eigentlichen Zweck desselben. Ein Beispiel das unter die zweite der vorher angegebenen Rücksichten fällt, bietet Homer. Der Iliade zufolge wird in Troja sowohl als im griechischen Lager das Eisen verwendet, und die beiden feindlichen Heere kämpfen mit dem Schwerte; den neuesten Ergebnissen der Archäologie zufolge waren aber Schwerter wie Eisen in dem wirklichen Troja vollständig unbekannt. Ebenso gelangte die Civilisation erst Jahrhunderte nach der Zerstörung des wirklichen Troja zu jener Stufe der Entwickelung, auf welcher sie bei Homer uns entgegentritt[1]. Diese Anachronismen sind bedeutend, namentlich der zweite; aber der Krieg gegen Troja gehört der prähistorischen Zeit an: in Folge dessen sind dieselben drei Jahrtausende hindurch unbemerkt geblieben, und haben niemanden den Genuß der herrlichen Dichtung beeinträchtigen können.

Wesentlich anders gestaltet sich die Sache, wenn die bezeichneten Bedingungen zugleich beide fehlen. Starke Anachronismen in Rücksicht auf Erscheinungen, über welche die Geschichte klaren Aufschluß gibt, können leicht, wie jede bedeutende Aenderung der Umstände, entweder einen merklichen Verstoß gegen die philosophische Wahrheit zur Folge haben, oder eine wesentliche Veränderung, sey es eines historisch feststehenden Characters, sey es einer großen Thatsache; in jedem dieser drei Fälle sind dieselben, dem früher Gesagten gegenüber, offenbar unzuläßig.

Aristoteles konnte darum nicht anders, als „die Schilderung der pythischen Spiele in der Electra" des großen Sophocles entschieden tadeln. Orestes nämlich, in Mycene angekommen, um an seiner Mutter Clytämnestra und ihrem Buhlen Aegisthus, den Mördern seines Vaters Agamemnon, blutige Rache zu nehmen, beauftragt in der genannten Tragödie

---

[1] Nach Schliemann: Ilios, Stadt und Land der Trojaner (Leipzig 1881). Vgl. Hist.-pol. Blätter, Bd. 87. S. 337.

den ihn begleitenden treuen „Erzieher", sich für den Boten des Phanoteus in Phocis, eines Freundes des Mörderpaares, auszugeben, und in dessen Namen ihnen die Nachricht zu bringen, daß Orestes bei den pythischen Spielen durch einen unglücklichen Zufall den Tod gefunden habe. Der Erzieher führt den Auftrag aus, und findet bei Clytämnestra und Electra vollen Glauben; in langer glänzender Rede schildert er bei diesem Anlaß das Wagenrennen, jenen Theil der Spiele, bei welchem das für Orestes unheilvolle Ereigniß eingetreten sey[1]. Warum ist nun dieses Element der Tragödie fehlerhaft? Die tragische Begebenheit welche den Vorwurf der „Electra" bildet, die Ermordung des Aegisthus und der Clytämnestra durch Orestes, fällt in das zweite Viertel des zwölften Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung, etwa in die Zeit zwischen 1170 und 1160 v. Chr. Damals kannte man aber die pythischen Spiele noch gar nicht; auch nachdem sie eingeführt waren, bestanden sie zunächst nur in musicalischen Wettkämpfen; Wagen- und Reiterrennen insbesondere kamen bei denselben erst auf seit ihrer Neugestaltung durch die Amphictyonen im Jahre 586 v. Chr. In dem von Sophocles fingirten Auftrage des Orestes, und der Schilderung des Wagenrennens durch den angeblichen Boten aus Phocis, liegt mithin eine offenbare philosophische Unwahrheit. Namentlich die schwungvolle Schilderung mußte auf die griechischen Zuschauer ungefähr den nämlichen Eindruck machen, den wir empfinden würden, wenn in Schillers „Die Jungfrau von Orleans" etwa eine Scene aus dem siebenjährigen Kriege, oder in Goethe's „Egmont" die Flucht Carls X. bei der Juli-Revolution geschildert würde. Die Rede des Erziehers in der „Electra" war ganz dazu angethan, die Illusion vollständig aufzuheben[2].

304. Friedrich von Schiller belehrt uns, „der tragische Dichter, sowie überhaupt jeder Dichter, stehe nur unter dem Gesetze der poetischen

---

[1] Sophocl. Electr. v. 38—50. 680—764.

[2] Susemihl („Aristoteles über die Dichtkunst", 2. Aufl. 1874. S. 282 Anmerkung 308) ist mit Vahlen der Ansicht, Aristoteles bezeichne den in Rede stehenden Bericht des Boten über den Tod des Orestes darum als ein philosophisch unwahres Element der Tragödie, „weil die Kunde davon sich hätte schon früher nach Mycene verbreiten müssen". Aber abgesehen davon, daß dieser Annahme die Weise wie Aristoteles sich ausdrückt, keineswegs günstig ist, — warum konnte denn ein aus Phocis eigens abgesandter Bote nicht mindestens gerade so schnell nach Mycene gelangen, als irgend ein anderer Zeuge des Unfalles, der sich ja eben in Phocis ereignet haben sollte? Ueberdies aber würde ein solches Versehen den Zuschauern sicher viel weniger leicht aufgefallen seyn, als das Hinaufschieben der Entstehung einer öffentlichen Festfeier um mehr als ein halbes Jahrtausend.

Nach Schöll („Sophocles' Werke", 6. Bändchen) sollen übrigens die Verse in der „Electra", in denen von den pythischen Spielen die Rede ist, gar nicht von Sophocles stammen, sondern das Einschiebsel eines späteren Ueberarbeiters seyn.

Wahrheit; es verrathe daher sehr beschränkte Begriffe von der tragischen Kunst, ja von der Dichtkunst überhaupt, den Tragödiendichter vor das Tribunal der Geschichte zu ziehen" [1]. Den Vorwurf wegen „Beschränktheit der Begriffe" könnten wir vielleicht zunächst an den Verfasser der Hamburgischen Dramaturgie, sowie an Horaz und Hermann Lotze adressiren (vgl. N. 302). Indeß wir haben Schillers Worte angeführt, um denselben gegenüber, zu den von diesen drei betonten, noch eine weitere Rücksicht geltend zu machen.

Das achte Gebot Gottes, oder wenn man diesen Ausdruck vorzieht, das natürliche Gesetz der Gerechtigkeit, bindet jeden Menschen der den Gebrauch der Vernunft hat, mithin auch den Künstler. Es kann folglich auch den hedonischen Künsten nicht erlaubt seyn, den Character historischer Personen zu entstellen und ethisch zu verunstalten; sie mit Fehlern und sittlichen Verkehrtheiten behaftet erscheinen zu lassen, über welche sie der historischen Wahrheit gemäß weit erhaben waren; ihnen Aehnliches zu thun, wie Schiller der unglücklichen Maria Stuart [2], der Jungfrau von Orleans, und in „Don Carlos" Philipp dem Zweiten von Spanien gethan hat.

Beispiele dieser Art sind deßungeachtet häufig. J. J. Rousseau hat in seinem Roman *Julie ou la nouvelle Héloïse* „die antik-tragische Gestalt dieser in der Reue über ihre Sünde wie in ihrer Verirrung großartigen Frau in eine ganz moderne Pariser Grisette umgestaltet, zu Trost und Frommen der modernen ‚Halbwelt'. — Abälard ist trotz aller dialectischen und sittlichen Irrfahrten der Geschichte zufolge ein tief religiöser Character geblieben. Aber Charles de Remüsat, in seinem ‚Drame philosophique' das den Titel *Abélard* führt, hüllt ihn ohne Weiteres in das Gewand des modernsten blasirten französischen Esprit, und legt ihm Worte der Blasphemie und des Skepticismus in den Mund, welche in die Rolle eines Alexander Dümas, eines Victor Hugo, oder einer George Sand passen würden. Als im letzten Augenblicke des Lebens Petrus Venerabilis, der Abt von Clügny, an ihn die Frage richtet: Mon fils, croyez-vous en Jésus-Christ? antwortet Abälard: Je ne sais pas" [3]. — Die ehrwürdigen Gestalten der heiligen Elisabeth und des heiligen Bonifacius, des Apostels von Deutschland, werden in Freytags schon erwähntem Roman „Die Ahnen" vollständig zu Zerrbildern;

---

[1] Schiller, Ueber die tragische Kunst. (Bd. 11. S. 559 f.)

[2] Im vierten Auftritt des ersten Actes. Die Königin hat die entehrenden Verbrechen welche Schiller sie dort in Reue gestehen läßt, niemals begangen. Man vgl. Opitz, „Maria Stuart" (Freiburg 1879). Es ist allerdings sehr möglich, daß Schiller, was diesen Punkt betrifft, sich in unverschuldetem Irrthum befand.

[3] Vgl. Hist.-pol. Bl. Bd. 82. S. 405 f.

Heinrich der Heilige aber stellt sich dar als „ein selbstsüchtiger Fürst, der nur auf die Festigung seiner Königsmacht denkt, und dem für dieses Ziel alle Mittel recht sind; dabei ist er abergläubisch, und keineswegs erfüllt von dem Geiste der christlichen Religion"[1]. Eine Darstellung des Characters welche einem Lebenden gegenüber eine schwere Kränkung wäre, ist eine Ehrenverletzung auch in Rücksicht auf Verstorbene, und das Naturrecht verurtheilt eine solche als eine unmoralische Handlung, auf dem Gebiete der Künste nicht minder als auf jedem anderen.

Man entgegne nicht mit Schiller (a. a. O.), das eben sey geistige Beschränktheit, „Unterricht von demjenigen zu fordern, der sich schon vermöge seines Namens" (als Dichter nämlich) „bloß zu Rührung und Ergötzung verbindlich mache": folglich hätten wir Unrecht, indem wir Darstellungen von Characteren, die ja gar nicht beanspruchen als historisch wahr zu gelten, für eine Verletzung der Gerechtigkeit erklären. Wohl tritt der Künstler lediglich mit der Absicht vor uns auf, uns ästhetischen Genuß zu vermitteln, und nicht, uns Geschichte vorzutragen. Aber es ist nicht wahr, daß seine Darstellung der Charactere nicht von weitaus den Meisten als historisch wahr hingenommen werde, und es ist noch weniger wahr, daß der Künstler selbst hierauf keinen Anspruch mache. Oder hörten wir nicht früher Lessing es als ein unangreifbares Gesetz der Aesthetik hinstellen, daß „die Charactere dem Dichter heilig seyen", und daß „die geringste wesentliche Veränderung" eines historisch feststehenden Characters das Kunstwerk bedeutend verunstalte? Macht nun vielleicht der Tragödiendichter, oder der Verfasser eines Romans, keinen Anspruch darauf, daß das Publicum ihn als einen Mann betrachte, der wenigstens die Grundgesetze seiner Kunst inne hat, und in seinen Werken dieselben zu beobachten weiß? steht in der großen Menge, die ins Theater geht oder den Roman zur Hand nimmt, nicht die Ueberzeugung fest, das was ihr geboten wird, sey von wesentlichen Fehlern frei, und der Meister weit entfernt davon, für die historischen Personen deren Namen er gebraucht, „andere unterzuschieben, betrügerische Personen, die sich für etwas ausgeben was sie nicht sind"?[2] Und jene Schriftsteller selber, die sich die Aufgabe gesetzt haben, durch belletristische Erzeugnisse historische Lügen in Umlauf zu bringen und die Anschauungen zu fälschen, zweifeln sie etwa an dem Erfolge ihrer Bestrebungen darum, weil sie ja „sich bloß zu Rührung und Ergötzung verbindlich machen", mithin niemand berechtigt ist, „Unterricht von ihnen zu fordern"? Wer diese Fragen versteht, der wird auch überzeugt seyn, daß wir das Verfahren um das es sich handelt, mit vollem Rechte für „verleumderisch" erklären: freilich

[1] Vgl. „Lit. Handweiser" 1875. Sp. 306. 309.
[2] Oben, N. 302. S. 122*.

vorausgesetzt, daß es nicht in der Unwissenheit des Künstlers einige Entschuldigung findet.

Analoges wie von den einzelnen historischen Personen, gilt auch in Rücksicht auf ganze Klassen der Gesellschaft, sowie auf Genossenschaften und Corporationen. Auch sie sind „moralische" Personen, deren Rechte und deren Ehre das Naturgesetz in Schutz nimmt. Jene Tendenz-Schriftsteller und -Künstler, in deren Compositionen die Repräsentanten der Kirche und des Clerus, des Adels und des Ordensstandes immer als die gemeinsten Seelen, als die verächtlichsten Subjecte oder die durchtriebensten Bösewichte auftreten müssen, machen sich dadurch nicht nur der frechsten Angriffe schuldig auf die Ehre ihrer Mitmenschen, sondern sie verletzen zugleich eines der wesentlichsten Gesetze der Aesthetik. Im Grunde sind freilich die Bilder moralischer Verkommenheit die sie zeichnen, meistens nur Variationen ihrer eigenen Portraits.

§. 4.

Die Wahrheit in jenen Elementen kalleotechnischer Werke, welche dem subjectiven Gebiete angehören. Natürlichkeit und Affectation.

305. In der Entwickelung sowohl als in der Anwendung unserer zwei Gesetze haben wir bisher zunächst solche Elemente der kalleotechnischen Leistungen berücksichtigt, welche der objectiven Seite des menschlichen Lebens und der sichtbaren Welt entnommen werden. Es versteht sich von selbst, daß beide Gesetze auch für jene Elemente gelten, die der subjectiven Seite angehören. Auch für die Erscheinungen aus dem Gebiete ihres eigenen inneren Lebens, für die Gemüthsbewegungen oder Gefühle, welche der epische Dichter, der Maler, weit mehr aber noch der Redner, der Lyriker, der Sänger in ihren Werken zum Ausdruck bringen, ist volle philosophische Wahrheit eine unerläßliche Eigenschaft: auch in der Bildung dieser Elemente dürfen die früher (295. S. 111*) angeführten Gesetze des zufälligen Seyns nicht verletzt seyn.

Diese Gesetze verlangen, daß die Gefühle welche in dem Kunstwerke zum Ausdruck kommen, mit den Gütern oder Uebeln auf die sie sich beziehen, in entsprechendem Verhältnisse, in der richtigen Proportion stehen, sowohl was ihre Art und ihr Wesen, als was ihre Stärke, ihre Dauer und ihre Verbindung unter einander betrifft. Denn die Gemüthsbewegung oder das Gefühl ist ja nichts Anderes, als die Regung des gesammten Strebevermögens gegenüber der übersinnlichen Gutheit oder Schlechtigkeit eines Dinges[1]: das Ding insofern es als gut oder schlecht erkannt wird,

[1] Begründet habe ich diese Definition in der Abhandlung „Das Gemüth, ..." N. 45 ff.

bildet folglich den Gegenstand der Gemüthsbewegung, und damit ihre *causa finalis,* es steht zu ihr in Causalbeziehung. Fehlt mithin das richtige Verhältniß zwischen dem Werthe des Dinges und dem auf dasselbe sich beziehenden Gefühle, dann ist das Letztere philosophisch unwahr, ein (mehr oder weniger) widersinniges, unvernünftiges Gebilde.

306. Diese richtige, der gesunden vernünftigen Natur und dem Werthe der Dinge angemessene Temperation der Gefühle die sich in einem Kunstwerke aussprechen, und die auf dieselbe sich gründende philosophische Wahrheit dieser Gefühle ist es, was man ganz eigentlich im Auge hat, wenn man dem Werke „Natürlichkeit" zuspricht. In je vollerem Maaße dieser Vorzug in einer kalleotechnischen Leistung herrscht, desto mehr ist diese dazu angethan, die Gemüther anzusprechen, sie wirksam zu ergreifen, und die ihrem Inhalte entsprechenden Gefühle in denselben zu veranlassen; desto vollständiger ist zugleich die Illusion, und desto bedeutender auch unter dieser Rücksicht der Genuß den es gewährt. Werke zu schaffen die sich durch ächte Natürlichkeit auszeichnen, das wird aber dem Künstler selten gelingen, wenn nicht sein eigenes Gemüth in der That bewegt ist, wenn er die Stimmung und die Gefühle denen er Ausdruck gibt, nicht wirklich zuerst selber empfindet. „Wahres Gefühl", bemerkt Hugo Blair, „legt dem Künstler tausend höchst bedeutende Dinge nahe, welche keine Kunst nachzuahmen, kein Studium zu entdecken vermag." Und darum hat Faust vollkommen Recht:

Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen,
Wenn es nicht aus der Seele dringt,
Und mit urkräftigem Behagen
Die Herzen aller Hörer zwingt.
Sitzt ihr nur immer! Leimt zusammen,
Braut ein Ragout von andrer Schmaus,
Und blas't die kümmerlichen Flammen
Aus eurem Aschenhäufchen h'raus!
Bewund'rung von Kindern und Affen,
Wenn euch darnach der Gaumen steht;
Doch werdet ihr nie Herz zu Herzen schaffen,
Wenn es euch nicht von Herzen geht [1].

Fügen wir noch hinzu, daß in den Werken der schönen Künste für die subjectiven Elemente von denen wir reden, die philosophische Wahrheit, und darum auch ihre einzige Quelle, ein Gemüth das tief und

---

[1] A dire le vrai, il en est des orateurs comme des poètes qui font des élégies ou d'autres vers passionnés. *Il faut sentir la passion pour la bien peindre;* l'art, quelque grand qu'il soit, ne parle point comme la passion véritable. Fénelon, Dial. sur l'eloquence, 2. (éd. Delzons, Paris 1861, p. 67.)

wahr empfindet, doppelt nothwendig ist, und ihr Mangel doppelt empfindlich. Unwahr construirte objective Erscheinungen sind unbrauchbar für den Zweck der schönen Künste, aber sie erregen wenigstens nicht immer gerade ein starkes Mißvergnügen: philosophische Unwahrheit in den Erscheinungen der subjectiven Sphäre, Unnatürlichkeit, gemachte Begeisterung, falsche Ergriffenheit, geschraubte Empfindung, manierirte Geziertheit, verzuckerte Sentimentalität, schwülstiges Pathos, dressirte Ueberschwänglichkeit, ein Enthusiasmus der auf Stelzen geht, mit Einem Worte Affectation, ist jedem gesunden Gemüthe unerträglich. „Den schlimmsten unter allen Fehlern“ [1] nennt Quintilian das „κακόζηλον“, die *mala affectatio,* in seiner Theorie der oratorischen Beredtsamkeit; das nämliche Prädicat gebührt ihr in allen übrigen Künsten. Denn wir sehen in ihren Inspirationen nicht nur jene wesentlichen Gesetze des zufälligen Seyns verletzt, die im tiefsten Grunde unserer Seele liegen; sondern das Bestreben, solche gedrechselte Herzensergüsse um die das Herz nichts gewußt hat, in unser eigenes Gemüth hinüberzuspielen, erscheint uns überdies zugleich als ein Angriff auf unsere eigene gesunde Natur, den wir mit Widerwillen und Verachtung zurückweisen. Solchen widerlichen Versuchen gegenüber stimmen wir darum gern ein in das derbe Wort, mit welchem der Dichter wenn auch nur eine Klasse dieser Gefühlskünstler straft:

Such' Er den redlichen Gewinn!
Sey Er kein schellenlauter Thor!
Es trägt Verstand und rechter Sinn
Mit wenig Kunst sich selber vor.
Und wenn's euch Ernst ist was zu sagen,
Ist's nöthig Worten nachzujagen?
Ja, eure Reden die so blinkend sind,
In denen ihr der Menschheit Schnitzel kräuselt,
Sind unerquicklich wie der Nebelwind,
Der herbstlich durch die dürren Blätter säuselt.

Freilich ist der Ausdruck der falschen Empfindung nicht in jedem Fall etwas Gemachtes, bloß äußerlich Erkünsteltes. Es gibt Gemüther, und vielleicht nicht wenige, denen die Unnatürlichkeit der Empfindung zur Natur geworden ist; die das falsche Gefühl nicht fingiren, sondern, bis zu einem gewissen Grade, wahrhaft hervorbringen. Aber was unter dieser Rücksicht, abusiv, vielleicht „ihnen natürlich“ genannt werden mag, das besitzt darum von jener Natürlichkeit, um die es sich in den Werken der Künste wie im Leben handelt, noch nicht einen Gran. Denn

---

[1] Omnium in eloquentia vitiorum pessimum. Quint. Inst. orat. 8. c. 3.

diese Natürlichkeit ist das objectiv richtige, das ontologisch und an sich wahre Verhältniß zwischen der Gemüthsbewegung und dem erkannten Gute oder Uebel; nicht das erste beste individuelle Gemüth ist hier die Norm, sondern die ungefälschte Kraft des gesunden Sinnes, welcher der rechten Vernunft gemäß auffaßt und empfindet. Die Producte solcher krankhaft verschrobenen Seelen, die statt des Affects überall nur Affectation haben, stoßen uns darum nicht weniger ab, als der unerquickliche Nebelwind und die schnitzelkräuselnden Phrasen der obligaten Sentimentalität: die Gemüther in denen sie fabricirt werden, kommen uns vor wie ein häßlich verkrüppeltes Gewächs, wie ein krumm und schief geschliffener Spiegel der jede Gestalt verzerrt zurückwirft, wie ein verstimmtes Instrument, das nichts als falsche Töne gibt.

§. 5.

Ob die Kunst „Nachahmung der Natur" sey. Ueber die „Entwickelung aller schönen Künste aus Einem Princip".

307. Aristoteles eröffnet das zweite Kapitel seiner Poetik mit einem Satze, der in der Wissenschaft der schönen Künste große Berühmtheit erlangt hat; wohl größere, als er beansprucht. Die Poesie, lehrt „der Philosoph", die Dramatik, die Musik, seyen „im Allgemeinen insgesammt nachahmende Darstellung" 294). Der nämliche Gedanke wird öfter auch in Plato's Dialogen, sowie von Plutarch und Anderen ausgesprochen. Als das Original das in den Werken jener Künste „nachgeahmt" werde, betrachtet Aristoteles, wie aus dem Folgenden hervorgeht, das wirklich Seyende, insbesondere jene Elemente aus denen sich das innere und äußere menschliche Leben zusammensetzt 295). Aber wie haben wir diesen Gedanken der socratischen Philosophie zu verstehen? Derselbe erklärt sich ziemlich einfach aus dem was wir bisher gesagt haben.

Die Erscheinungen welche den Inhalt der kalleotechnischen Erzeugnisse bilden, sind den wirklichen Erscheinungen des menschlichen Lebens und der sichtbaren Welt vollkommen gleichartig: eben darum müssen in ihrer Bildung, wie wir schon sahen, auch ganz dieselben Gesetze hervortreten, nach welchen sich, der Ordnung der ewigen Weisheit zufolge, jene entwickeln (295. S. 111*). Der Künstler ist also darauf angewiesen, die uns umgebende Ordnung des Wirklichen zum Gegenstande seiner sorgfältigen Beobachtung zu machen: nicht nur um seinen Geist mit angemessenen Elementen zu bereichern, durch deren Combination er seine Conceptionen zu bilden hat, sondern namentlich auch, um in dem was wirklich ist und geschieht, die besonderen Regeln kennen zu lernen, zu denen sich in den mannichfaltig wechselnden Umständen, unter den verschiedensten Bedingungen, die allgemeinen Gesetze des zufälligen Seyns

gestalten. In der Ordnung des wirklich Seyenden herrscht überall, im Größten wie im Kleinsten, die vollste philosophische Wahrheit. Will darum der Künstler sicher seyn dieselbe nie zu verletzen, will er sich die Gewandtheit erwerben, seine Conceptionen bis auf die kleinsten Züge immer richtig zu bilden, dann muß er mit Sorgfalt jene Ordnung des Wirklichen studiren, dann muß das menschliche Leben und die Natur seine Schule seyn.

Niemals vergesse der gelehrte Zögling
der dichterischen Bildnerkunst, auch auf
die Sittenschule und die lebenden
Modelle um ihn her die Augen stets
zu heften, und daraus die wahre Sprache
des Lebens und des Umgangs herzuholen 296).

Wie Horaz in diesen Versen dem Dramatiker, so gibt Quintilian die gleiche Vorschrift dem Redner, dem daran liegt, sich die Kunst der lebendigen Schilderung anzueignen, und in der Darstellung durch das Wort die Anschaulichkeit der Malerei zu erreichen. „Was die Frage betrifft", sagt der römische Rhetor, „wie man es zu dieser, meiner Ansicht nach überaus werthvollen Kunst bringen solle, so ist das Mittel dazu sehr einfach. Man beobachte sorgfältig die Natur und das Leben der Menschen, und zeichne dann die Dinge mit voller Treue, so wie sie in der einen und in dem anderen sich zu gestalten pflegen. Die Beredtsamkeit dreht sich ja immer um Erscheinungen aus dem Leben; die Zuhörer halten das was ihnen vorgetragen wird, mit ihren eigenen Beobachtungen zusammen, und je mehr es mit diesen übereinstimmt, desto sicherer findet es Aufnahme" [1]. Und wieder den gleichen Rath erhielt der junge Lysippus, der Bildhauer, von dem berühmten Maler Eupompus, da er ihn fragte, welchem der früheren Meister er nachahme. Eupompus, erzählt Plinius, wies auf eine Menschenmenge hin, und sagte, nicht einem Meister müsse man nachahmen, sondern das wirkliche Leben 297).

Aus diesem Grunde eben, weil in den Schöpfungen der Kunst genau dieselben Gesetze herrschen müssen, nach welchen die analogen Erscheinungen der Wirklichkeit sich bilden, bezeichnet man ihre wiederholt genannte nothwendige Eigenschaft, die volle philosophische Wahrheit, namentlich insofern sie in den subjectiven Elementen hervortritt, auch mit dem bereits erwähnten Namen „Natürlichkeit"; in diesem Sinne erklärt Longin, „ihre Vollendung erreiche die Kunst dann, wenn sie sich ausnimmt, als ob sie Natur wäre" 298); in diesem Sinne ist es ein schöner Gedanke, in welchem Schiller einen Ersatz findet gegenüber der bekannten Behauptung, daß

[1] Quintil. Instit. orat. 8. c. 3.

die Iliade wie sie vorliegt, nicht von Homer stamme, sondern als eine Sammlung von Gesängen verschiedener Dichter zu gelten habe:

Immer zerreißet den Kranz des Homer, und zählet die Väter
Des vollendeten, ewigen Werks!
Hat es doch Eine Mutter nur, und die Züge der Mutter,
Deine unsterblichen Züge, Natur!

Aus diesem Grunde und allein in diesem Sinne kann man sagen, daß die Kunst das wirklich Seyende nachahme, daß ihre Erzeugnisse Nachbildungen seyen; aus diesem Grunde endlich und in diesem Sinne kann man die Kunst „die Nachahmerin der Natur" nennen, beide Ausdrücke, Natur wie Kunst, im subjectiven, transitiven Sinne genommen. Denn die Kunst, das heißt der Künstler, ahmt freilich der wirkenden Natur nach, der „natura *naturans*", insofern er seine Werke genau nach den Gesetzen des zufälligen Seyns bildet, also nach den nämlichen, welche auch die Natur in all ihrem Wirken befolgt. Er studirt diese Gesetze und ihren Ausdruck in der sichtbaren Natur und im Leben der Menschen; dieselben sind die nothwendigen Normen aller seiner Gebilde: nicht, weil er in diesen die Natur (die „natura *naturata*") und das Leben copirt, sondern weil sie aus Erscheinungen bestehen, welche gleichfalls dem Gebiete der Natur und des menschlichen Lebens angehören, und sich darum nicht anders als nach jenen Gesetzen bilden lassen 299).

308. Daß nun aber in dieser Thatsache, und in dem erwähnten Ausdrucke derselben, nicht das Wesen der schönen Künste liegt, ist doch wohl einleuchtend. Der Begriff eines Dinges ist ja nicht gegeben, wenn man bloß eine seiner Eigenschaften nennt; sonst könnte man z. B. den Menschen definiren als „ein Wesen welches Phantasievorstellungen bildet". Es heißt mithin nichts weniger, als die Definition der schönen Kunst aufstellen, wenn man sagt sie sey „Nachahmung des Lebens durch Dichtung" oder gar „Nachahmung der schönen Natur". Das Erste lehrten, durch den angeführten Satz des Aristoteles veranlaßt, ältere Schriftsteller; die zweite Erklärung ist das Princip, auf welches im vorigen Jahrhundert Batteux seine bekannte Lehre von der schönen Kunst gegründet hat [1]. Bei allem Scharfsinn mit welchem das Princip durchgeführt wird, ist dieselbe doch als vollkommen verfehlt zu betrachten. Sie konnte nicht anders als einseitig werden, da Batteux an die Stelle des Wesens der schönen Künste eine Eigenschaft derselben setzte: zwar eine nothwendige, aber doch eine solche, die mit ihrer eigentlichen Aufgabe

[1] „Les beaux arts, réduits à un même principe", Paris 1746 (deutsch von Adolph Schlegel), und „Cours de belles lettres ou principe de la littérature", Paris 1750 (deutsch von K. W. Ramler).

keineswegs unmittelbar und zunächst zusammenhängt. Und diese Eigenschaft drückte er noch dazu in einer Weise aus, welche durchaus zweideutig ist, und nothwendig irreführen mußte. Denn die Werke der schönen Künste sind ja doch nicht formell, d. h. im eigentlichen Sinne und vermöge ihres Zweckes, Nachahmungen oder Copien wirklicher Erscheinungen, auch nicht, schöner wirklicher Erscheinungen, noch weniger „der schönen Natur". Die schönen Künste haben ganz andere Aufgaben, und größtentheils viel höhere, als die, durch Copiren die schönen Erscheinungen der sichtbaren Welt zu vervielfältigen; sonst müßte, seit wir die Kunst des Lichtdruckes haben, wenigstens die Malerei als entbehrlich gelten. Aristoteles würde sicher den im Anfange angeführten Satz entweder nicht ausgesprochen oder genauer erklärt haben, wenn er die Begriffsverwirrung und die Extravaganzen vorausgesehen hätte, zu welchen derselbe auf dem Gebiete der schönen Künste in Lehre und Uebung die Veranlassung werden sollte [1].

309. Uebrigens, um das bei diesem Anlasse noch zu bemerken, muß das Unternehmen, die schönen Künste insgesammt „auf Ein Princip zurückzuführen", und sie Einem abstracten Begriff unterzuordnen welchen man mit dem Namen „die schöne Kunst" bezeichnet, nach meinem Dafürhalten immer mißlingen. Denn jeder Versuch dieser Art beruht auf der Voraussetzung, als ob sich die besonderen Aufgaben der einzelnen schönen Künste in Eine allgemeine Aufgabe zusammenfassen ließen, für welche alle schönen Künste, jede in ihrer Weise und mit ihren Mitteln, thätig zu seyn hätten. Nun ist aber diese Voraussetzung ganz unrichtig. Jede der schönen Künste hat ihre eigene Aufgabe; in dem Wesen dieser Aufgabe ist es begründet, daß jene zu den „schönen" Künsten gerechnet werden muß: und nicht übt umgekehrt diese letztere Thatsache auf die Bestimmung ihrer Aufgabe irgend welchen Einfluß. Die von dieser Thatsache ganz unabhängigen Aufgaben der einzelnen Künste aber liegen viel zu weit aus einander, sie sind viel zu verschiedenartig, als daß man sie, ohne ihnen Gewalt anzuthun und sie willkürlich zu ändern, Einer generischen Gesammtaufgabe unterordnen könnte. Haben wir das bereits im ersten Kapitel dieses Abschnittes angedeutet, und geht es einigermaßen

---

[1] Mit dem Gedanken von der Nachahmung der Natur hängt die bombastische Grabschrift zusammen, welche man in der Kirche der heiligen Maria zu den Martyrern (Pantheon) zu Rom auf dem Grabe des Malers von Urbino liest:

Ille hic est Raphael, timuit quo sospite vinci
Rerum magna parens, quo moriente mori.

Als den Verfasser dieser „misérable épitaphe que tout le monde connaît" bezeichnet Rio, ohne sie anzuführen, „le soi-disant Platonicien Bembo" (Rio, 4. p. 556). Jedenfalls ließ sich von einem Künstler wie Raffael Besseres sagen.

bereits aus dem in den weiteren Gesagten hervor, so wird es sich in den folgenden Abschnitten noch entschiedener und klarer herausstellen. „Der übelste Dienst", sagt Grillparzer, „den man in Deutschland den Künsten erweisen konnte, war wohl der, sie sämmtlich unter den Namen ‚der Kunst' zusammenzufassen. So viele Berührungspunkte sie unter sich allerdings wohl haben, so unendlich verschieden sind sie in den Mitteln, ja in den Grundbedingungen ihrer Ausübung" [1].

Daß ich in der ersten Auflage dieses Buches selber von der Anschauung ausgegangen bin, welche ich durch das Gesagte jetzt als unrichtig bezeichne, habe ich keineswegs vergessen; aber darin wird doch wohl kaum jemand einen Beweis finden wollen gegen meine jetzige Ueberzeugung. Diese ist das Resultat eingehenderer Studien; die meiner früheren Arbeit zu Grunde liegende Annahme war, wie schon allein der vorher besprochene Gedanke des Batteux beweisen könnte, nicht meine Erfindung, und es fällt demnach sowohl das Verdienst derselben als die Verantwortlichkeit dafür denen zu, von welchen ich sie gelernt hatte. Erscheint sie ja doch heute noch vielfach als die herrschende Anschauung; und darf man vielleicht mit Recht großentheils gerade ihr die Disharmonie zur Last legen, welche zwischen den Ideen der Wissenschaft und den Forderungen der Wirklichkeit bezüglich der schönen Künste fort und fort zu Tage tritt, und practische Männer von Einsicht auf die Aesthetik, als auf eine für das Leben werthlose Zusammenstellung aprioristischer Gedanken, mit Geringschätzung herabsehen läßt.

Siebentes Kapitel.

Zwei Fragen welche die hedonischen Künste betreffen.

§. 1.

Ob es ästhetisch zuläßig sey, daß die hedonischen Künste neben jener Wirkung, welche den eigentlichen Zweck ihrer Werke bildet, noch weitere beabsichtigen.

Das bezeichnete Verfahren ist nicht allein vollkommen zuläßig, sondern es trägt nach Horaz, Shakespeare und Lessing sehr wesentlich dazu bei, den ästhetischen Werth der hedonischen Leistung zu erhöhen. Einen schlagenden Beweis hierfür liefern die Erzeugnisse des „Realismus"; die „Ermordung Cäsars" von Piloty.

310. Zu den „hedonischen" gehört eine Kunst, wie wir wiederholt, und schon im Anfange dieses Abschnittes gesagt haben, dadurch, daß sie

[1] Grillparzer, Sämmtl. Werke (Stuttgart 1872), Bd. 9. S. 141.

es als ihre unmittelbare und eigentliche Aufgabe betrachtet, durch ihre Erzeugnisse den Menschen ästhetischen Genuß zu vermitteln. Bedarf es keines Beweises, daß eine Leistung sich für diesen Zweck nur in sofern eignen kann, als sie sich durch ästhetischen Werth auszeichnet, so ist anderseits nicht minder offenbar, daß jede Leistung von bedeutendem ästhetischem Werthe eben hierdurch dazu angethan seyn wird, außer dem ästhetischen Genuß noch manche andere, für das geistige Leben vortheilhafte, und darum wünschenswerthe Wirkungen hervorzubringen. Denn es liegt in der Natur der Sache, daß die Beschäftigung mit Erzeugnissen, welche sowohl was ihren Inhalt als was ihre äußere Form betrifft, durch Schönheit, Erhabenheit, Anmuth, Wahrheit, Neuheit und andere ästhetische Vorzüge hervorragen, den Geist bildet und das Herz veredelt. Ja der Genuß welcher sich mit der klaren Erkenntniß der inneren Gutheit naturgemäß verbindet, und durch den die Letztere eben Schönheit ist, hat ja, nach Thomas von Aquin, der Weisheit Gottes gemäß geradezu die Bestimmung, unser Herz für das an sich Gute einzunehmen, uns zur Betrachtung desselben zu treiben, und die Liebe zu demselben in uns zu fördern[1]; und vollkommen Analoges muß, auf Grund des an der eben bezeichneten Stelle angegebenen ganz allgemeinen Princips, hinsichtlich der anderen vorher genannten ästhetischen Vorzüge gelten. Was aber die Lächerlichkeit und die Komik betrifft, so gewährt auch sie, wo das Niedrige, das Gemeine, das Verkehrte und ethisch Schlechte als Gegenstand derselben erscheint, nicht allein Vergnügen, sondern sie ist überdies wirksam, die ethisch vortheilhafte Gesinnung der Verachtung und des Widerwillens solchen Objecten gegenüber zu beleben.

Ob nun der Künstler, oder damit wir bestimmter reden, der Dramatiker, der Maler, der Dichter, wo er ein Erzeugniß der hedonischen Richtung seiner Kunst liefern will, die hiermit angedeuteten weiteren Wirkungen seiner Leistung auch beabsichtigen darf, ohne hierdurch ein wesentliches Gesetz seiner Kunst zu verletzen?

Es würde ohne Zweifel eine eigenthümliche Kunsttheorie seyn, welche der erschaffenen Vernunft die Anwendung bestimmter für ihre Aufgabe passender Momente vorschriebe, dabei derselben aber nicht gestatten wollte, zugleich Resultate zu beabsichtigen, die den Absichten der unerschaffenen Vernunft zufolge ganz eigentlich die Wirkung eben jener Momente bilden sollen. Aber es ist nicht nöthig, daß wir so hoch hinaufsteigen.

311. Nach Horaz sind jene Dichtungen die eigentlich gelungenen, und finden überall willkommene Aufnahme, welche nicht bloß Vergnügen gewähren, sondern zugleich sey es ethischen sey es intellectuellen Gewinn:

---

[1] Oben, N. 117. S. 157 f.

Der graue Theil des Publicums verdammt
was ohne Nutzen ist; hingegen steigt
die junge Mannschaft stolz bei einem ernsten
Gedicht vorbei. Der aber, der das Nützliche
so mit dem Angenehmen zu verbinden weiß,
daß er den Leser unterhält zugleich und bessert,
vereinigt alle Stimmen. Solch ein Werk
verdient den Sosiern[1] Geld, geht über's Meer,
macht seines Meisters Namen allen Zungen
geläufig und der späten Nachwelt werth! 288)

„Von jeher", läßt der große englische Dramatiker den Hamlet sprechen, „von jeher war es der Zweck des Drama's, und er ist es noch jetzt, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre wahren Züge zu zeigen, der Schmach ihr eigenes Bild, jedem Jahrhundert sein Gepräge und jeder Zeit ihre Gestalt"[2].

Lessing aber schrieb im Jahre 1768 Folgendes: „Die Triebe der Menschlichkeit nähren und stärken, Liebe zur Tugend, und Haß gegen das Laster wirken, welches Gedicht sollte das nicht? Bessern sollen uns alle Gattungen der Poesie: es ist kläglich, wenn man dieses erst beweisen muß; noch kläglicher ist es, wenn es Dichter gibt, die selbst daran zweifeln"[3]. Eingehender noch, und in einer Weise welche unmittelbar unserer Frage entspricht, hatte der Herausgeber der „Dramaturgie" sich fünf Monate früher geäußert. „Einem Character (im Drama) dem das Unterrichtende fehlt, dem fehlt die Absicht. Mit Absicht handeln, ist das was den Menschen über geringere Geschöpfe erhebt; mit Absicht dichten, mit Absicht nachahmen, ist das, was das Genie von den kleinen Künstlern unterscheidet, die nur dichten, um zu dichten, die nur nachahmen, um nachzuahmen, die sich mit dem geringen Vergnügen befriedigen, das mit dem Gebrauche ihrer Mittel verbunden ist, die diese Mittel zu ihrer ganzen Absicht machen, und verlangen, daß auch wir uns mit dem eben so geringen Vergnügen befriedigen sollen, welches aus dem Anschauen ihres kunstreichen, aber absichtlosen, Gebrauches ihrer Mittel entspringt. Es ist wahr, mit dergleichen leidigen Nachahmungen fängt das Genie an, zu lernen; es sind seine Vorübungen; auch braucht es sie in größeren Werken zu Füllungen, zu Ruhepunkten unserer wärmeren Theilnehmung: allein mit der Anlage und Ausbildung seiner Hauptcharactere verbindet es weitere und größere Absichten: die Absicht uns zu unterrichten, was

---

[1] Buchhändler in Rom zur Zeit des Horaz.

[2] Shakespeare, Hamlet, 3, 2.

[3] Lessing, Hamburgische Dramaturgie, N. LXXVIII. u. LXXVII. Bd. 25. S. 189. 182. (Cit. 120*.)

wir zu thun oder zu lassen haben; die Absicht, uns mit den eigentlichen Merkmalen des Guten und Bösen, des Anständigen und Lächerlichen bekannt zu machen; die Absicht, uns jenes in allen seinen Verbindungen und Folgen als schön und als glücklich selbst im Unglücke, dieses dagegen als häßlich und unglücklich selbst im Glücke, zu zeigen; die Absicht, bei Vorwürfen wo keine unmittelbare Nacheiferung, keine unmittelbare Abschreckung für uns Statt hat, wenigstens unsere Begehrungs- und Verabscheuungskräfte mit solchen Gegenständen zu beschäftigen, die es zu seyn verdienen, und diese Gegenstände jederzeit in ihr wahres Licht zu stellen, damit uns kein falscher Tag verführe, was wir begehren sollten, zu verabscheuen, und was wir verabscheuen sollten, zu begehren" [1].

Kann hiernach die Antwort auf unsere Frage zweifelhaft seyn? Oder ist es denkbar, daß die Gesetze einer Kunst dem Künstler untersagen könnten, auf eine solche Beschaffenheit seiner Werke bedacht zu seyn und sie zu beabsichtigen, welche dieselben nach Horaz als ganz eigentlich gelungen und allgemeiner Anerkennung werth, nach Shakespeare als den von jeher geltenden Anschauungen entsprechend erscheinen läßt, nach Lessing aber allein im Stande ist, ihnen jene Vollendung zu geben, welche die Schöpfung „des Genie's" von der Leistung „der kleinen Künstler unterscheidet"?

312. Einen schlagenden Beweis für die Wahrheit dieses Lessing'schen Gedankens liefert ein Blick auf die Erzeugnisse des „Realismus". Die Richtung der hedonischen Künste welche man mit diesem Namen zu bezeichnen beliebt hat, anerkennt nur die Ordnung des Körperlichen und Sichtbaren, oder sie schenkt wenigstens nur diesem Beachtung [2]. In Folge dessen weiß sie natürlich nichts von jener Schönheit, welche sich einzig in der Sphäre der mit Erkenntniß und Freiheit ausgestatteten Wesen findet; und das Fundament ihrer Aesthetik sowohl, als ihrer kalleotechnischen Theorien liegt in der Verneinung jenes Satzes, den wir an die Spitze gestellt, und im ersten und zweiten Kapitel unseres ersten Abschnittes (Bd. 1. S. 23—47) begründet haben. Ein in ihrem Geiste gearbeitetes Werk, welcher Kunst es immer angehören mag, will principiell nichts

[1] Lessing, Hamburgische Dramaturgie, N. XXXIV. (Bd. 24. S. 248 f.)

[2] Diesem Princip des Realismus gegenüber, nimmt sich der Name mit dem er sich nennt, sowie nicht minder der in Italien von ihm adoptirte, „Verismus", ganz wie eine Ironie aus. Nämlich das gar nicht „Reale", das gar nicht „Wahre", ist das Nichts; einen einzigen Grad höher als das Nichts, was Realität und Wahrheit betrifft, steht das Körperliche, das Sichtbare: unmeßbar hoch über diesem aber das Geistige, Uebersinnliche. Also weil sie das eigentlich „Reale", das in viel höherem Maaße „Wahre", nicht kennen und nicht zu schätzen wissen, darum nennen sich die Anhänger dieser Richtung „Realisten" und „Veristen", Freunde des Realen und des Wahren.

Schönes, nichts Großes darstellen, das der übersinnlichen Ordnung angehörte; es ist einzig dazu gemacht, uns sichtbare schöne Dinge vorzuführen, und zwar in der Weise, daß die Darstellung nicht dazu angethan ist, zugleich dem Auge unseres Geistes irgend etwas Unsichtbares das schön wäre, zu vergegenwärtigen. Den ästhetischen Werth ihrer Leistungen setzt die Richtung von der wir reden, zunächst oder vielmehr ausschließlich in Eigenschaften derselben, welche an einem kalleotechnischen Werke zwar Vorzüge sind, aber im Vergleich mit der Schönheit der übersinnlichen Ordnung, sowie mit der Anmuth und der Erhabenheit, durchaus untergeordnete Vorzüge: sie will uns Genuß bereiten durch die Neuheit, die Seltsamkeit, die Schauerlichkeit oder die Lächerlichkeit der Erscheinungen die sie vorführt, sowie namentlich auch durch die Pracht, die Eleganz, die sinnliche Angenehmheit, die Natürlichkeit und Wahrheit, überhaupt die technische Vollendung, ihrer äußeren Darstellung. Bei einem solchen Streben ist diese Richtung freilich nicht in Gefahr, neben dem ästhetischen Vergnügen noch irgend ein weiteres Resultat, das der ethischen Ordnung angehörte, zu beabsichtigen; denn ein Solches hervorzubringen, sind Kunstwerke die keinen weiteren Vorzug als die eben genannten haben, nicht im Stande: nur eine Leistung die durch wahre Schönheit oder durch Erhabenheit wirkt, mithin, in welcher Thatsachen der übersinnlichen, insbesondere der ethischen Ordnung hervortreten, kann dazu geeignet seyn. Aber eben so fern wie die bezeichnete Absicht, ist dem Realismus aus demselben Grunde auch die Fähigkeit gerückt, Werke hervorzubringen die sich von den Leistungen „der kleinen Künstler unterscheiden". Ein Beispiel wird dazu dienen, das was wir sagen wollen, klarer zu machen und es zu bestätigen.

313. Ein viel bewundertes Gemälde auf Leinwand, von Carl Piloty, das sich gegenwärtig in der Staatsgallerie zu Hannover befindet, hat die Ermordung Julius Cäsars zum Gegenstande. Anläßlich einer Ausstellung dieses Bildes in Speyer, im Jahre 1870, hat Wilhelm Molitor dasselbe in den folgenden Worten characterisirt.

„Ohne Widerrede kann ein besserer Repräsentant der neuesten Richtung in der Historienmalerei, als Carl Piloty, kaum gefunden werden. Was historischen Sinn[1], Erfindungsgabe, gelungene Composition und effectvolle Technik angeht, läßt dieses staunenswerth gemalte Bild wohl nichts zu wünschen übrig. Die Disposition des Ganzen verräth den plastischen Meister, die Gruppen sind mit feinem künstlerischem Gefühl angeordnet, die Zeichnung ist correct, die Farbengebung wahr und harmonisch, und endlich das historische Costüm mit der größten Sachkenntniß, und dennoch frei und malerisch behandelt.

[1] Vielmehr „archäologischen" Sinn; vgl. unten S. 141* f.

„Julius Cäsar, der allgewaltige Dictator, sitzt, mit goldenem Lorbeer bekränzt, in der Purpurtoga inmitten der Senatscurie zu Füßen der Pompejusstatue, welche man noch heute zu Rom im Palast Spada erhalten wissen will. In der Linken hält er das Scepter, mit der Rechten sucht er sich befremdet der ungestümen Zudringlichkeit der Verschworenen zu erwehren, welche, als Bittsteller vor ihm niedergesunken, ihn umdrängen. Schon hat Tullius Cimber, der zunächst Kniende, ihm die Toga von den Schultern gezerrt, und der vornehm strafende Blick Cäsars trifft den allzu Kühnen. Hinter dem Marmorsessel des Dictators aber steht schon der Mitverschworene Casca mit hochgeschwungenem Stahle, der die Brust des erlauchten Schlachtopfers sucht. Zur linken Seite steht die markige ausdrucksvolle Gestalt des Brutus, dessen Hand, wie die übrigen Mitwissenden, den Dolch unter den Falten der Toga verbirgt. Gegenüber sitzen im Halbdunkel der Halle ahnungslose Senatoren, deren einer eben erst in jähem Schreck auf die Unthat aufmerksam wird. Dagegen fällt mit prächtiger Reflexwirkung der helle Sonnenstrahl auf die in dem Hintergrunde des Porticus lauernden Verschworenen, welche mit gespannten Mienen den Verlauf der tragischen Scene verfolgen. Nicht minder gelungen und von trefflicher Erfindung ist die Gruppe der Eingeweihten zur Rechten Cäsars, wie die übrigen Physiognomien der Hauptfiguren, lauter characteristische Römerköpfe. Architectur und Perspective sind höchst wirksam angeordnet und mit vollendeter Kunst durchgeführt; und um auch dieses Meisterstück der Technik nicht zu verschweigen, der die reich bewegte Hauptgruppe spiegelnde Musivboden ist von einer so täuschenden Behandlung der Farbe und des Pinsels, daß man die einzelnen Stücke des antiken Marmors greifen zu können glaubt.

„So rundet sich das Ganze zu einem harmonisch vollendeten Bilde ab, vor welchem wir in Staunen gefesselt stehen. Aber wir wären begierig, zu erfahren, ob auch schon Beschauer vor dieser Leinwand gestanden, die innerlich ergriffen oder mächtig hingerissen gewesen. Wir bezweifeln dieses. Und doch bleibt das eigentliche Ziel jenes Kunstwerkes gerade jene mehr oder minder starke Bewegung der Seele zu dem Kunstgebilde hin, jene sympathische Einwirkung auf den Geist des Beschauers, worin das Geheimniß des eigentlichen Kunstgenusses beruht . . ." [1].

Offenbar fehlt es dem hier beschriebenen Bilde nicht an ästhetischem Werthe. Warum findet der Beschauer durch dasselbe dennoch nicht den eigentlichen ästhetischen Genuß, den wir von den Leistungen der hedonischen Künste, von den bedeutenderen namentlich, erwarten? Weil unter den

---

[1] „Die Rheinpfalz", 2. Dec. 1870, N. 281. Der Artikel ist „W. M." unterzeichnet; daß wirklich Molitor der Verfasser ist, wurde mir von dem ehemaligen Redacteur des genannten Tagesblattes, Dr. Zimmern, ausdrücklich bezeugt.

Momenten auf die sich der ästhetische Werth dieses Bildes gründet, gerade das vorzüglichste, das unentbehrlichste, kurz dasjenige fehlt, ohne welches der ästhetische Werth einer Erscheinung aus dem menschlichen Leben niemals irgendwie bedeutend seyn kann.

314. Ueber das Leben der Menschen, über die Geschicke der Menschheit, wacht und waltet die Vorsehung Gottes; in den Ereignissen aus denen sie sich zusammensetzen, offenbart sich seine Weisheit, seine Gerechtigkeit, seine Güte. Anderseits gehört das menschliche Leben wesentlich und an erster Stelle der ethischen Ordnung an. Diese zwei Rücksichten sind es welche das ästhetisch Werthvollste bezeichnen, das in Erscheinungen aus dem menschlichen Leben hervortreten kann: die Offenbarung der genannten Eigenschaften Gottes, und bedeutende ethische Vorzüge der handelnden Personen. Ereignisse in denen sich weder das Eine noch das Andere findet, haben deßhalb immer nur geringen ästhetischen Werth, und können für hervorragende kalleotechnische Leistungen niemals geeignet seyn; wo hingegen der Künstler mit richtigem Tacte einen Zug von der bezeichneten nothwendigen Beschaffenheit gewählt hat, aber — sey es aus Unvermögen sey es mit Absicht — das in demselben liegende ästhetisch Werthvollste nicht zum Ausdrucke bringt, da kann die Aesthetik sein Werk, bei aller technischen Vollendung, nur als mißlungen betrachten.

Machen wir von diesem Grundsatze die Anwendung auf das Gemälde Piloty's. Julius Cäsar steht, bei allen Fehlern seines Characters, in der Weltgeschichte da als eine, für das Heidenthum während der Periode tiefen Verfalles, ethisch und social wahrhaft große Erscheinung; „den Größten aller Römer“ nennt ihn einer unserer besten Historiker, „den größten Staatsmann der alten Welt“, „den genialsten Monarchen“ [1]. Die römische Republik hatte sich selbst überlebt: sie bedurfte gerade eines solchen Mannes wie ihn die Vorsehung in Cäsar ihr geschenkt; und daß sein Tod für Rom und die von ihm beherrschte Welt ein großes Unglück war, das bewiesen die Wirren, die Bürgerkriege, die Proscriptionen, welche sich an die Bluthat vom 15. März unmittelbar anschlossen. Jene Sechzig aber die sich gegen den Wohlthäter seiner Zeitgenossen und ihren eigenen verschworen hatten, waren „durchgehends unbedeutende Leute, die nur so lange eine Rolle zu spielen vermochten, als sie sich dem überlegenen Geiste Cäsars als Werkzeuge hingaben, und dann nochmals, als sie in unsäglicher Verblendung denselben ermordeten. Innerlich gespalten, über ihre nächsten Ab- und Aussichten völlig unklar, waren sie nur darin einig, nach Befriedigung der Rachegelüste auch den eigenen Vortheil nicht zu vergessen.“

Von den zwei Männern, welche an der Spitze der Verschwörung standen, „war der Eine, M. Junius Brutus, ohne politische und sitt-

[1] J. B. Weiß, Lehrbuch der Weltgeschichte, Bd. 1. (Wien 1859) S. 613. 633.

liche Interessen, der philosophischen Schwätzerei jener Zeit völlig anheimgefallen. Nach Verstoßung seiner ersten Gemahlin Claudia mit Cato von Utica verschwägert, hatte er sich mehr und mehr in jene unfruchtbare theoretische Construction politischer Phantasien eingelebt, denen die tugendhafte aristocratische Republik als letztes Ziel vorschwebte. Die pathetischen Grundsätze hatten ihn zwar nicht an schnödestem Wucher mit den Provincialen gehindert; aber als er jetzt einen ‚Tyrannen' stürzen wollte, da glaubte er mit guten Wünschen und salbungsvollen Reden kluges und entschlossenes Handeln ersetzen zu können. Bedeutender als Brutus war der Zweite, C. Cassius. Nach dem Bügerkriege von Cäsar begnadigt und durch dessen versöhnliches Entgegenkommen herangezogen, hatte er sich von ihm zum Legaten, Prätor und Statthalter machen lassen, ohne jedoch hierdurch zu einer wirklichen Aussöhnung bestimmt zu werden. In finsterer Verschlossenheit hegte er den Haß gegen den ‚Tyrannen', der noch durch persönliche Momente — er konnte sich von Cäsar zurückgesetzt glauben — geschärft wurde. Rachsucht und Ehrgeiz leiteten seine Schritte; nur der Mangel an Genossen hatte den unheimlichen finstern Gesellen bis jetzt von entscheidenden Schritten abgehalten. Kaum ist je ein weltgeschichtliches Unternehmen mit gleicher Kurzsichtigkeit und gleichem Unverstande ins Werk gesetzt worden, wie die Ermordung Cäsars" [1].

Die hiermit angedeuteten historischen Thatsachen zu berücksichtigen; die intellectuelle und ethische Größe Cäsars und die hohe Bedeutung seiner socialen Stellung, innerhalb der Gränzen der den hedonischen Künsten zustehenden Freiheit [2], noch idealer zu gestalten; diesen Rücksichten gegenüber anderseits die Bedeutungslosigkeit, den knabenhaften Leichtsinn und Fanatismus seiner Mörder und die häßlichen Motive ihrer That in angemessener Weise noch zu verschärfen; dem einen wie dem andern dieser zwei Momente endlich durch die Darstellung auf seinem Bilde klaren anschaulichen Ausdruck zu geben: das war die Aufgabe des Malers, wenn er den in Rede stehenden Vorwurf behandeln wollte. Statt dessen führt Piloty, mit einem Aufwande von Natürlichkeit und philosophischer Wahrheit in der Darstellung, und von bewunderungswürdiger Technik, dem Beschauer einfach einen in Rom vier oder fünf Jahrzehnte vor der Ankunft des Herrn vorgefallenen politischen Meuchelmord vor, ohne den ethischen Werth der dabei betheiligten Personen, ohne die moralische und die weltgeschichtliche Bedeutung der grausigen That selbst, auch nur durch das mindeste Zeichen zu verrathen. In diesem unverständigen Realismus seines Verfahrens liegt der Grund, weßhalb der edle Molitor sehr

---

[1] Nach Hermann Schiller, Geschichte der römischen Kaiserzeit, Bd. 1. (Gotha 1883) S. 7—9.

[2] Vgl. oben N. 301. S. 120*.

mit Recht bezweifelt, „ob auch schon jemand vor dem Bilde gestanden, der innerlich ergriffen oder mächtig hingerissen gewesen"; weßhalb derselbe, abermals sehr mit Recht, das Werk nur „dem historischen Genre zuzuweisen" sich in der Lage sieht, das nahe an das „Kunststück" streift. Das Gemüth des Menschen ist zu nobel angelegt, als daß es bloß in prächtigen Farben und dem Leibe nach schönen Gestalten und kunstreicher Lichtwirkung eigentlichen, wahren Genuß zu finden vermöchte; das Gemüth des Menschen ist, Dank der Liebe dessen der ihn gemacht, zu tief moralisch, die ewigen Gesetze des freien Thuns sind mit seinem ganzen Fühlen und Seyn zu innig verwachsen, als daß es in der technisch noch so vollendeten Darstellung eines schrecklichen Ereignisses, welche sich dabei in Rücksicht auf die ethische und sociale Bedeutung desselben ganz verständnißlos und indifferent zeigt, etwas mehr sehen könnte, als eine Vergeudung reicher technischer Mittel, und die werthlose Anstrengung eines Talents, das nach den Absichten Gottes viel Größeres zu leisten berufen war.

Freilich sind die entgegengesetzten Anschauungen, wie in der Uebung der Künste, so auch in der ästhetischen Kritik gegenwärtig weit und breit die herrschenden. „Welches die Tendenz eines Kunstwerkes sey, ob es versittlichend, erfrischend, erhebend wirke, oder ob es dem Laster Vorschub leiste, ob es irgend welcher Idee diene, ob es eine locale, eine geschichtliche oder sonst eine Bedeutung habe, oder nicht, das Alles wird keiner Beachtung werth gefunden. Nur das materielle sensualistische Moment fällt in die Wagschale: mit gewichtiger Kennermiene erörtert man die Correctheit der Zeichnung, Pinselführung und Anatomie, spricht von Localfarben, Lasuren, Tönen, Tinten, Impasto und dergleichen mehr; ob Blut, Leben, Seele, Geist, Genie vorhanden ist, kömmt gar nicht oder doch nur ganz nebenher in Betracht"[1]. Aber so weit auch Anschauungen dieser Art die Herrschaft führen, es bleibt doch unumstößlich wahr, daß, um mit Adalbert Stifter zu reden, „die Richtigkeit der Mache, die Leichtigkeit und Freiheit der Behandlung, die täuschende Wahrheit der Darstellung, und ähnliche Fertigkeiten die sehr Viele lernen, in Kunstwerken nichts weiter sind als das Handwerkszeug"[2].

Ganz Analoges ließe sich von zahllosen Erzeugnissen der Poesie sagen, die sich durch Treue, Anschaulichkeit, Natürlichkeit und Wahrheit der Darstellung, durch einen Reichthum glänzender Schilderungen und treffender Bilder, durch fließende reiche Sprache und den tadellosesten Versbau auszeichnen, aber in keinem ihrer Charactere irgendwie hervor-

[1] A. Reichensperger, Fingerzeige auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst (Leipzig 1855) S. 15.

[2] Vgl. Hist.-pol. Blätter, Bd. 66. S. 278.

ragende ethische Größe, in keinem Ereignisse die Leitung einer höheren Macht und Weisheit, oder das Eingreifen einer vergeltenden ewigen Gerechtigkeit hervortreten lassen.

315. Wir sind nicht der Meinung, als ob der „Realismus", dessen Wesen wir hiermit angedeutet haben, einzig eine Folge jener ästhetischen Theorie wäre, welche die in unserer Ueberschrift enthaltene Frage mit „Nein" beantwortet. Diese Verirrung hat tiefere, weiter sich verzweigende Wurzeln; und wir werden im zehnten Abschnitt sehen, wieviel namentlich gerade Lessing, den wir den Realismus in der Dramatik und Poesie verwerfen hörten, für die Begründung desselben in den zwei bildenden Künsten geleistet hat. Was wir hier darthun wollten, das ist lediglich dieses: wie sehr es ästhetisch nicht allein zuläßig, sondern fast schlechthin nothwendig sey, daß der Künstler bei hedonischen Leistungen außer dem ästhetischen Genuß noch anderartige Wirkungen von Werth beabsichtige. Denn das Außerachtlassen solcher weiterer Wirkungen führt unausweichlich zu einer Praxis, in deren Producten, so sehr sie technisch vollendet erscheinen, das wesentlichste Moment des ästhetischen Werthes vermißt wird; welche sich darum in kalleotechnischer oder ästhetischer Beziehung über die flachste Mittelmäßigkeit niemals erheben kann.

Etwas Anderes würde es freilich seyn, wenn der Künstler nicht *neben* der hedonischen Wirkung, sondern *vor* dieser, nicht an zweiter sondern an erster Stelle, nicht als mittelbaren und entfernteren, sondern als *den eigentlichen* und unmittelbaren Zweck seiner Leistung, die intellectuelle oder die ethische Förderung Anderer ins Auge fassen wollte. Dadurch würde er aufhören, im Dienste einer hedonischen Kunst zu arbeiten; und seine Werke würden entweder einfach mißlingen, oder sie müßten einer anderen Kunst, z. B. der Geschichtschreibung, oder der lehrenden Beredtsamkeit, zugewiesen werden. Solange dagegen die eigentlich und an erster Stelle beabsichtigte Wirkung des Werkes der ästhetische Genuß bleibt, steht es dem Künstler vollkommen frei, außer diesem noch ein weiteres, das Wohl der Menschheit förderndes Resultat anzustreben: und weit entfernt, den ästhetischen Werth seiner Leistung irgendwie zu beeinträchtigen, wird ein solches Verfahren vielmehr wesentlich dazu beitragen, denselben um Vieles zu erhöhen. „Denn was soll das Reale an sich? Wir haben Freude daran, wenn es mit Wahrheit dargestellt ist, ja es kann uns auch von gewissen Dingen eine deutlichere Erkenntniß geben; aber *der eigentliche Gewinn für unsere höhere Natur liegt doch allein im Idealen*, das aus dem Herzen des Dichters hervorging"[1].

---

[1] Goethe, bei Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens (Leipzig 1837, 2. Aufl.) 1. S. 302.

Man begegnet oft der Klage über „Tendenzpoesie", „Tendenzstücke". Seltsamer Weise pflegt diese Klage aber vorzugsweise dann zu ertönen, wenn die „Tendenz" auf das Wohl der Menschheit zielt, indem das Kunstwerk etwa stark verbreiteten Fälschungen historischer Thatsachen oder ethischer Anschauungen entgegenwirkt. Wo dagegen unter dem Schilde irgend welcher schönen Kunst für die Lüge, für das Laster, für den Ruin der Menschheit gearbeitet wird, da findet man jegliche „Tendenz" mit den Forderungen der Aesthetik vollkommen vereinbar.

§. 2.

Ob jeder Verstoß gegen die Gesetze der christlichen Ethik in den Werken der hedonischen Künste, auch als ein Verstoß gegen die Gesetze der Aesthetik gelten müsse.

Zur Erklärung. Unumstößliche Grundsätze der Ethik und der Pädagogik, nach Plato und Quintilian. Wie die Aesthetik der Neuzeit diesen Grundsätzen gegenüber verfährt. Ihre verneinende Antwort auf unsere Frage. Von der Wissenschaft kann die Letztere nur im bejahenden Sinne beantwortet werden; Beweis.

316. Was wir mit dieser zweiten Frage wollen; wo die Leistungen der hedonischen (aber nicht „schönen") Künste seyen die wir dabei im Auge haben: das brauchen wir wohl kaum ausdrücklich zu sagen. Wer indeß darüber im Unklaren wäre, der werfe nur einen Blick in unsere Theater, wo, — um mit Eichendorff zu reden, — in Trauerspielen und Melodramen Ehebruch, Blutschande, Nothzucht, Mord und Todtschlag, Operngebrüll und Paukenknall und eingeschobene Ballets gar anmuthig mit einander abwechseln; der erbaue sich an den Leistungen jener Lyrik, welche an die Stelle der Poesie eine in Haß und Hoffart betrunkene Rhetorik gesetzt hat, in der sie fanatisch die Freiheit des Blocksbergs proclamirt; der überzeuge sich, durch die Belege welche Wilhelm Ranke in seinen „Verirrungen der christlichen Kunst" liefert, von dem schauderhaften Einfluß, den die nackten Helden der Berliner Schloßbrücke auf die sittliche Corruption der preußischen Hauptstadt geübt; der studire den Socialismus, die frivole Salonweisheit, den ästhetisirten, in endlich errungener Freiheit wie das Thier mit den Lüsten spielenden Materialismus, die Apotheose des Lasters, in der noch immer steigenden Fluth von Romanen, die sich zum Theil unter einander auf das wüthendste anfeinden, verleumden und befriegen, aber sofort wie Ein Mann zusammenstehen, wo es etwa gilt, gegen das positive Christenthum oder die Kirche Front zu machen[1]. Die Forderungen der christlichen Ethik werden von

[1] Vgl. Eichendorff, Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands, Schluß.

den Leistungen der verschiedenen Künste verläugnet, so oft sie Institutionen die in der menschlichen Gesellschaft zu Recht bestehen, von der Kirche anerkannte Corporationen, oder edle geschichtliche Charactere, entstellen und der Verachtung überantworten, oder umgekehrt das moralische Gefühl fälschen, indem sie historische Niederträchtigkeiten mit dem Scheine sittlicher Größe umgeben. In offenem Gegensatze zu den Forderungen der christlichen Ethik arbeitet jene Richtung, welche für die Antike schwärmt, aber sich, um wieder mit Eichendorff zu reden, vom classischen Alterthum nur die sittliche Fäulniß gemerkt hat, von seiner plastischen Darstellung nur das Nackte, von seiner durchsichtig heiteren Lebensansicht nur die Liederlichkeit und von den Philosophen den Epicur. Wie ein Hohn auf alle Forderungen der christlichen Ethik stellt sich jene zum Entsetzen fruchtbare Literatur dar, in deren Machwerken Egoismus, Ehrgeiz und Intrigue gelehrt, das Duell und der Selbstmord gutgeheißen, unversöhnliche Feindschaft, Rache, Ungehorsam und Auflehnung gegen Gott und von Gott gesetzte Obere als den Menschen veredelnde, bewunderungswürdige, über Tadel und Strafe erhabene Handlungsweisen aufgeführt werden; jene die Menschheit von Grund aus verderbende Büchermacherei, die in Vers und Prosa die „Glückseligkeit", das heißt die Fülle alles sinnlichen Genusses und die Befriedigung jeder Begierde, als das höchste Ziel des Menschen predigt, Aergerniß und Verführung mit den glänzendsten Farben malt, freche Schamlosigkeit als Unbefangenheit und Naivität darstellt, den Ehebruch rechtfertigt, den Kindesmord entschuldigt, der Zweifelsucht und dem Unglauben seine Sophismen liefert, den vollendetsten Indifferentismus als Tugend anpreist, die Religion entbehrlich, ihre Forderungen übertrieben, ihre Gebote unmöglich, ihre Uebungen und Heilsmittel verächtlich erscheinen läßt. In welchem Sinne die Wissenschaft der schönen Künste über Producte dieser Art zu urtheilen habe, das soll sich aus der Beantwortung unserer Frage ergeben.

317. In dem zweiten seiner Dialoge „Ueber die Gesetzgebung" läßt Plato den Bürger von Athen zu seinen Freunden also reden: „Wenn jemand an der Unsittlichkeit in Bildern oder Liedern Vergnügen findet, bringt ihm das Schaden? und ist es umgekehrt vortheilhaft, wenn Andere im Entgegengesetzten Genuß suchen?" „So scheint es wenigstens", antwortet Clinias von Creta etwas unentschieden. „Scheint es bloß?" fährt der Athener fort; „ist es nicht vielmehr gewiß und unvermeidlich, daß die Folgen dieselben seyen, wie wenn einer von den schlechten Beispielen sittlich verkommener Menschen umgeben ist, und daran Gefallen findet statt sie zu verabscheuen, — hie und da vielleicht ein Wort des Tadels fallen läßt, aber nur wie im Scherz? Ein Solcher wird nothwendig gerade so einer werden, wie die an denen er Gefallen findet, auch wenn er sich schämt sie offen zu loben. Kann uns aber etwas

Schlimmeres als das, aus der Verbindung mit Menschen erwachsen?" Clinias stimmt bei, und der Athener fragt weiter: „Wo also in einem Staate gute Gesetze herrschen, wird da die Kunst in Scherz und Ernst volle Freiheit haben? wird da der Künstler die Kinder seiner weisen Mitbürger, und die gesammte Jugend, lehren dürfen was immer ihm Vergnügen macht, gleichviel ob er sie dadurch für die Tugend heranbildet oder sie für die Liederlichkeit erzieht?" „Das wäre wider alle Vernunft"[1], antworten einstimmig die beiden Freunde von Creta und Lacedämon. „Und doch", sagt der Athener ernst, „und doch ist das überall vollkommen erlaubt, Aegypten allein ausgenommen"[2].

Unserer Zeit kommen Anschauungen dieser Art befremdend vor. „Wir lachen, wenn wir hören, daß bei den Alten auch die Künste bürgerlichen Gesetzen unterworfen gewesen. Aber wir haben nicht immer Recht, wenn wir lachen. Unstreitig müssen sich die Gesetze über die Wissenschaften keine Gewalt anmaßen, denn der Endzweck der Wissenschaften ist Wahrheit. Wahrheit ist der Seele nothwendig, und es wird Tyrannei, ihr in Befriedigung dieses wesentlichen Bedürfnisses den geringsten Zwang anzuthun. Der Endzweck der Künste ist Vergnügen, und das Vergnügen ist entbehrlich. Also darf es allerdings von dem Gesetzgeber abhangen, welche Art von Vergnügen, und in welchem Maaße er jede Art desselben verstatten will"[3]. Man beachte, daß diese Worte einem Manne angehören, den die moderne Wissenschaft, vor Allem wo es sich um die Künste handelt, nicht hoch genug erheben kann. In der Andeutung des Grundes freilich, warum die Gesetzgebung berechtigt sey, für die hedonischen Künste Vorschriften festzustellen, hat Lessing offenbar geirrt. Oder fühlt sich etwa die Sanitätspolizei bloß berufen, auf jene Nahrungsmittel ein wachsames Auge zu haben, die „entbehrlich" sind und fast nur dem Luxus dienen, indeß sie die nothwendigen, Brod, Fleisch, Milch, der Gewissenlosigkeit und der Gewinnsucht der Betrüger anheimgibt? Nicht deßhalb bedarf sowohl die Wissenschaft als die Kunst der Ueberwachung durch die von Gott gesetzten Gewalten, weil das was sie der Menschheit vermitteln, entbehrlich oder nothwendig ist: sondern darum, weil die eine wie die andere zur Schädigung der Gesellschaft mißbraucht werden kann, deren Wohl zu fördern sie Gott der Herr bestimmt hat.

Aber wenden wir uns wieder der Weisheit Plato's zu. Mit auffallender Ausführlichkeit behandelt er den Gegenstand von dem wir reden, zunächst vom Standpunkte der Pädagogik und in Rücksicht auf die Erzeugnisse der Poesie, in einem anderen Werke „Von der Staatsverfassung,

[1] Οὕτοι δὴ τοῦτό γε λόγον ἔχει.

[2] Plat. de leg. l. 2. Steph. 656 a–d. Bip. 8. p. 65.

[3] Lessing, Laocoon, II. (Berlin 1805) S. 11 f.

oder über die Gerechtigkeit". „Ist nicht", sagt Socrates dort zu seinen fünf Freunden, „ist nicht in allen Dingen der Anfang von der größten Bedeutung, vor Allem aber, wenn es sich um junge Leute und um Erziehung handelt? Denn in der Jugend ist die Seele für jeden Eindruck äußerst empfänglich, und nimmt das bildsame Gemüth jegliche Gestalt an, die man ihm geben will. Werden wir mithin ohne Weiteres gestatten, daß unsere jungen Leute mit jedem beliebigen Erzeugniß der Dichtkunst, was auch der Inhalt desselben und wer immer der Verfasser sey, bekannt werden, und dadurch Anschauungen und Grundsätze in sich aufnehmen, die in den meisten Fällen mit jenen Ideen in geradem Widerspruch stehen, welche dereinst, wenn sie erwachsen sind, ihre Gesinnung und ihr Handeln beherrschen müssen?" „In keiner Weise," antworten die Freunde, „nie und nimmer dürfen wir das zugeben." „Wir müssen mithin", folgert Socrates, „über die Dichter genaue Aufsicht führen: und wenn sie etwas Gutes liefern, dieses auswählen, Alles dagegen, was nicht gut ist, verwerfen. Was wir in dieser Weise ausgewählt haben, das müssen wir dann den Erzieherinnen und den Müttern empfehlen, damit sie es für die Jugend verwerthen, und dieselben anweisen, auf die Bildung des Herzens ihrer Kinder noch weit größere Sorgfalt zu verwenden, als auf jene Dinge, welche die Bedürfnisse ihres leiblichen Lebens betreffen. Unter jenen Werken der Dichtkunst aber, mit denen man gegenwärtig die Jugend bekannt zu machen pflegt, sind sehr viele, die wir wegschaffen müssen"[1]. Nach einiger Zeit wiederholt Socrates mit Nachdruck denselben Gedanken. „Was der Mensch in seiner Jugend in seine Seele aufnimmt, das pflegt sich unauslöschlich seinem Herzen einzuprägen, und seine Anschauungen für das ganze Leben zu bestimmen. Darum liegt Alles daran, daß die Werke der Poesie mit denen er sich in jener Zeit befaßt, in jeder Rücksicht allen Anforderungen, der Sittlichkeit sowohl als der Religion, vollkommen entsprechen"[2].

Hierauf wird näher angegeben, welche Stücke und Stellen, zunächst aus den drei großen griechischen Dichtern Homer, Hesiod und Aeschylus, für junge Leute nachtheilig seyen, und darum ihnen nicht bekannt werden dürfen. Die Grundsätze aber nach denen Socrates bei dieser Ausscheidung verfährt, und die er in seinem Vortrage wiederholt hervorhebt, lassen sich auf diese zwei zurückführen.

Erstens. Verderblich für die Jugend, darum ihr durchaus vorzuenthalten, sind Werke der Poesie, welche falsche, niedrige, unwürdige Vorstellungen von den Göttern erzeugen: denn sie vernichten das religiöse Gefühl. „Wo ein Dichter", mit diesen Worten schließt Socrates den

---

[1] Plat. de republ. 2. Steph. p. 377. Bip. 6. p. 247.

[2] Plat. l. c. Steph. 378. Bip. 250.

zweiten Dialog, „wo ein Dichter unwürdige Dinge dieser Art von den Göttern vorbringt, da werden wir uns energisch wider ihn erheben, und sein Werk zurückweisen: und wir werden um keinen Preis gestatten, daß die Lehrer beim Unterricht sich eines solchen Werkes bedienen, wenn uns anders daran gelegen ist, daß unsere Kinder die Götter ehren und fürchten lernen, und soweit es dem Menschen gegeben ist, ihnen ähnlich zu werden trachten“ [1].

Zweitens. Verderblich für die Jugend, darum aus ihren Händen um jeden Preis zu entfernen, sind nicht minder jene Erzeugnisse der Dichtkunst, in denen falsche sittliche Grundsätze entweder offen ausgesprochen, oder stillschweigend vorausgesetzt, und dadurch um so wirksamer verbreitet werden. Wenn der Held des Stückes, oder andere darin auftretende Personen, sich bedeutender sittlicher Verkehrtheiten schuldig machen, und moralisch schlechte Grundsätze zur Schau tragen: wenn sie feige und weibisch, oder Sclaven der Eßlust odes des geschlechtlichen Triebes, oder habsüchtig, bestechlich, gierig nach Geschenken, ungerecht oder grausam und hart gegen Untergebene, oder jähzornig, oder Betrüger, oder Verächter der Götter, oder ungehorsam gegen höher Stehende sind, — der Dichter aber für Schlechtigkeiten dieser Art kein Wort der Mißbilligung hat, vielmehr die Betreffenden dennoch als sittlich große Charactere, als der Bewunderung, der Verehrung und der Theilnahme ganz würdig erscheinen läßt; dann kann die Lectüre solcher Werke nicht anders als abstumpfend und vernichtend wirken für das moralische Gefühl. Und mögen dieselben noch so poetisch erscheinen, und von der großen Menge noch so gern gelesen werden, wir dürfen sie unsern Kindern um so weniger in die Hand geben, je mehr sie unter anderen Rücksichten ästhetisch vollendet sind. Denn gerade in je höherem Maaße das Letztere der Fall ist, um so verderblicher wird ihre Wirkung seyn. Ein Jeder, der sie liest, wird daraus lernen, seinen eigenen Verkehrtheiten gegenüber volle Nachsicht zu üben, da er sich ja überzeugt hat, daß Menschen die ihm von den Meistern der Kunst als der Bewunderung werth, und als Muster der Tugend vorgeführt wurden, von den gleichen Verkehrtheiten nicht frei seyn durften. Dichtungen dieser Art also müssen wir wegschaffen, wenn sie unseren jungen Leuten nicht die unfehlbare Veranlassung werden sollen zum sittlichen Ruin“ [2].

Das sind, in gedrängter Zusammenstellung, die Grundsätze, nach denen die Socratische Wissenschaft die Zuläßigkeit von Erzeugnissen der Poesie und überhaupt aller schönen Künste, zunächst für die Jugend, beurtheilt wissen will. Ganz die nämlichen Anschauungen vertrat übrigens,

---

[1] Plat. l. c. Steph. 383. Bip. 259.

[2] Plat. de republ. 3. Steph. 387. 391. Bip. 6. 263. 272.

Jahrhunderte später, noch ein anderer Heide, der römische Rhetor Quintilian. „Vor Allem", schreibt dieser, „muß ich mit Nachdruck darauf aufmerksam machen, daß die Jugend, weil ihr Gemüth noch weich, und wie ein leeres Gefäß ist, Alles viel tiefer in sich aufnimmt, was ihr geboten wird: weßhalb denn mit aller Sorgfalt darauf zu sehen ist, daß die Werke mit denen man dieselbe sich beschäftigen läßt, nicht nur in edler Sprache geschrieben, sondern weit mehr noch, daß sie rein und sittlich gut seyen. Die Lectüre dramatischer und lyrischer Dichter ist zu empfehlen, aber vorausgesetzt, daß man eine gewissenhafte Auswahl treffe, nicht nur unter den Dichtern selbst, sondern auch in Rücksicht auf die verschiedenen Theile ihrer Werke. Denn die griechischen Dichter sind oft viel zu frei: und auch von Horaz möchte ich manches Stück mit jungen Leuten nicht durchnehmen" [1].

318. Aber, denkt vielleicht ein Leser, das sind Grundsätze der Ethik und der Pädagogik; was soll sich aus diesen hinsichtlich der im Anfange von uns gestellten Frage ergeben? — Es war, indem wir diese Grundsätze vorführten, keineswegs unsere Absicht, aus denselben in dieser Beziehung eine Folgerung zu ziehen. Sie gehören einer Wissenschaft an, die von der Aesthetik verschieden ist: aber sie sind unbestreitbar wahr, wahr unter allen Umständen und Voraussetzungen; und sie betreffen anderseits gerade jene Werke des menschlichen Geistes, mit denen die Aesthetik sich befaßt, können mithin nicht als ein Thema angesehen werden, das der Letzteren fremd wäre. Vielmehr muß sie es als eine sehr berechtigte Forderung anerkennen, wenn man von ihr erwartet, daß sie Anweisungen von solcher Bedeutung nicht einfach ignorire und mit Stillschweigen übergehe, sondern gern dazu mitwirke, daß dieselben Beachtung finden; wenn ihr anders daran liegt, als eine Wissenschaft zu gelten, die wie jede andere Wissenschaft sich berufen fühlt, der Wahrheit Zeugniß zu geben, und das Beste der Menschheit nach Kräften zu fördern.

Verführe die Aesthetik der Gegenwart wirklich in dieser Weise, dann wäre eine Erörterung über die von uns in der Ueberschrift aufgestellte Frage unnöthig. Denn die in der vorigen Nummer angegebenen Grundsätze würden in diesem Falle genügen, um jeden Verstoß gegen die Gesetze der Ethik, und zwar der christlichen, in den Werken der hedonischen Künste als unzuläßig und verwerflich erscheinen zu lassen. Aber die moderne Wissenschaft der schönen Künste thut vielfach gerade das Gegentheil. Nicht nur, daß sie an den Principien der Ethik und der Pädagogik, als ob diese zwei nicht eben so gut Wissenschaften wären wie sie selber, vornehm vorbeigeht: sie weist diese zwei, wo sie gegen das unmoralische Gebahren sich so nennender „schöner" Künste Einsprache er-

[1] Quintil. Inst. orat. 1. c. 8.

heben wollen, mit Verachtung zurück, und thut dafür ihrerseits — wie noch jüngst durch den Mund eines Kritikers der hoch verehrt wird — den gelehrt klingenden Ausspruch: „Das Unsittliche ist an sich in der Dichtung nicht unerlaubt, sondern nur das Unästhetische."

Gelehrt freilich nimmt sich dieses Orakel nur deßhalb aus, weil es den Meisten unverständlich ist. Drücken wir das darin Gesagte einfach und klar aus, so verwandelt sich dasselbe in diesen Satz: „Verstöße gegen die Forderungen der christlichen Ethik sind keineswegs in allen Fällen auch Verstöße gegen die Gesetze der Aesthetik, sondern einzig dann, wenn sie Verstöße gegen die Gesetze der Aesthetik sind." Der erste Theil dieser Sentenz ist, unserer Frage gegenüber, offenbar die verneinende Antwort auf dieselbe; was aber der zweite soll, das mag der verständige Leser entscheiden.

319. Trotz dieser Verneinung von Seiten der modernen Aesthetik sind unserseits wir der Ueberzeugung, daß die Frage um die es sich handelt, von der Wissenschaft nicht anders als bejahend beantwortet werden kann. Jeder Verstoß gegen die Gesetze der christlichen Ethik in den Werken der hedonischen Künste muß in allen Fällen auch als ein Verstoß gegen die Gesetze der Aesthetik gelten. Warum?

Constatiren wir, bevor wir das sagen, zunächst die interessante Thatsache, daß es Stunden gegeben hat, wo selbst Schiller unsere Ueberzeugung theilte. Denn eine solche Stunde war es doch ohne Zweifel, in welcher der philosophirende Dichter die folgenden Sätze schrieb. „Man glaubt den Künsten einen großen Dienst zu erweisen, indem man ihnen, anstatt des frivolen Zweckes, zu ergötzen, einen moralischen unterschiebt, und ihr so sehr in die Augen fallender Einfluß auf die Sittlichkeit muß diese Behauptung unterstützen. Man findet es widersprechend, daß dieselbe Kunst, die den höchsten Zweck der Menschheit in so hohem Maaße befördert, nur beiläufig diese Wirkung leisten, und einen so gemeinen Zweck, wie man sich das Vergnügen denkt, zu ihrem letzten Augenmerk haben sollte. Aber diesen anscheinenden Widerspruch würde, wenn wir sie hätten, eine bündige Theorie des Vergnügens und eine vollständige Philosophie der Kunst sehr leicht zu heben im Stande seyn. Aus dieser würde sich ergeben, daß ein freies Vergnügen, so wie die Kunst es hervorbringt, durchaus auf moralischen Bedingungen beruhe, daß die ganze sittliche Natur des Menschen dabei thätig sey. Aus ihr würde sich ferner ergeben, daß die Hervorbringung dieses Vergnügens ein Zweck sey, der schlechterdings nur durch moralische Mittel erreicht werden könne; daß also die Kunst, um das Vergnügen, als ihren wahren Zweck, vollkommen zu erreichen, durch die Moralität ihren Weg nehmen müsse. Für die Würdigung der Kunst ist es aber vollkommen einerlei, ob ihr Zweck ein moralischer sey, oder ob sie ihren

Zweck nur durch moralische Mittel erreichen könne: denn in beiden Fällen hat sie es mit der Sittlichkeit zu thun, und muß mit dem sittlichen Gefühl im engsten Einverständniß handeln"[1].

Was jetzt den Beweis unseres Satzes angeht, so lassen sich die Gründe dafür auf zwei Gedanken zurückführen. Jeder Verstoß gegen die Gesetze der christlichen Ethik beeinträchtigt nothwendig die Wirkung, welche hervorzubringen den Gesetzen der Aesthetik zufolge das hedonische Kunstwerk sich eignen soll, — und wenn er bedeutend ist, so macht er diese Wirkung einfach unmöglich; das ist der eine Gedanke. Und der zweite ist dieser: Jeder Verstoß der bezeichneten Art steht in Widerspruch mit der Forderung, welche hinsichtlich der Beschaffenheit hedonischer Leistungen von der Aesthetik gestellt werden.

Und um zunächst diesen zweiten Gedanken zu berücksichtigen: alles ethisch Schlechte ist nothwendig häßlich; das haben wir im ersten Buche hinlänglich nachgewiesen. Steife Satzconstructionen, ein kakophonischer Styl, metrisch unrichtige Verse, mißlungene Reime, falsche Töne oder Verstöße gegen den Rhythmus in der Musik, inconsequent gezeichnete Charactere in der Epopöe oder im Drama, philosophisch unwahre Stellungen, oder Gestalten welche mit der Anatomie in Widerspruch stehen, alle Mängel dieser Art gelten als Verstöße gegen die Gesetze der Aesthetik, und das mit Recht. Denn die Aesthetik fordert, daß das Werk möglichst bedeutenden ästhetischen Werth habe; die bezeichneten Fehler thuen aber diesem Werthe Eintrag. Aber ist das Letztere nicht gerade so sehr, ist es nicht in höherem Maaße der Fall, wenn in dem Werke Verstöße gegen die Forderungen der christlichen Ethik, mithin Elemente hervortreten, die unter allen Umständen im vollsten und eigentlichsten Sinne des Wortes häßlich sind?[2] „Voltaire hat sein Gedicht *La pucelle* geschrieben; Giulio Romano[3] und andere Künstler haben mit einem Talente das Bewunderung verdient, unzüchtige Bilder gemalt: was folgt daraus? Lediglich, daß alle diese Werke Ungeheuerlichkeiten sind, darin man in ganz willkürlicher Weise die Häßlichkeit des Gedankens mit gut gewählten und regelrechten Formen zusammengekoppelt hat"[4].

Wie hiernach die von der Aesthetik nothwendig geforderte Beschaffenheit hedonischer Kunstwerke, ebenso wird aber auch — das war der andere unserer zwei Gründe — durch die in Rede stehenden Verstöße die

---

[1] Schiller, 11, 511 f. (Cit. 54.)

[2] Man vergleiche hierzu N. 130. 133. 230. S. 172 f. 177. 4* f.

[3] „Der talentvollste Schüler Raffaels"; „durch seine derbe, selbst gemeine Auffassung, und seine Zügellosigkeit hat er am meisten zur Entweihung der Kunst beigetragen". Er starb 1546. Vgl. Lübke, Bd. 2. S. 228 f. (Cit. 23*.)

[4] Proudhon, Du principe de l'art, p. 221.

eigentliche Wirkung dieser Werke beeinträchtigt, der ästhetische Genuß den sie gewähren sollen. Unmittelbar ergibt sich das schon daraus, daß sie den ästhetischen Werth derselben vermindern. Aber lassen wir es noch klarer hervortreten. „Das Maaß für alle Dinge", lehrt Aristoteles, „ist die Tugend, und der Gute insofern er eben tugendhaft ist; als wahre Genüsse müssen darum diejenigen gelten, welche dieser als solche anerkennt, und als wirklich angenehm das, was diesem Freude macht"[1]. Muß aber nicht jeder Verstoß gegen die Gesetze der christlichen Ethik in einem Kunstwerke bei dem „Guten" Mißvergnügen, Schmerz veranlassen, mithin das Gegentheil des Genusses?

Was die „Nicht-Guten" angeht, so können wir freilich nicht in Abrede stellen, daß Werke die schlüpfrige Vorstellungen, unreine Bilder und Gefühle wachrufen, oder das Unerlaubte erlaubt, das Böse gut, die Befriedigung der Leidenschaft verzeihlich erscheinen lassen, daß sagen wir solche Leistungen den „Nicht-Guten" Vergnügen gewähren. Aber was für ein Vergnügen? Vegetatives vor Allem, und neben diesem jenes, welches das böse Gewissen empfindet wenn es eingeschläfert wird, oder die moralische Verkommenheit wenn sie sich vertheidigt sieht, und sich einbilden darf, als ob sie sich nicht zu schämen hätte. Und dieser seinem ganzen Wesen nach unmoralische Genuß ist an sich viel zu stark, und wird von dem Gemüthe das sich ihm hingibt viel zu lebhaft empfunden, als daß jenes „geringe Vergnügen"[2] das die in dem Kunstwerke verwertheten technischen Mittel immerhin zu erregen im Stande sind, demselben gegenüber noch in Betracht kommen könnte. Die Aufgabe der hedonischen Künste besteht aber wesentlich darin, durch ihre Werke den Menschen ästhetischen Genuß zu vermitteln; und daß ein unmoralisches Vergnügen wie das bezeichnete, ästhetischer Genuß sey, das hat auch die moderne Aesthetik noch nicht die Stirn gehabt, zu behaupten, so sehr auch das Bedürfniß, Anschauungen dieser Art practische Geltung zu verschaffen, in manchen ihrer Bestrebungen durchscheinen mag.

---

[1] Arist. Ethic. Nicom. 10. c. 5. n. 10.
[2] Lessing. (S. oben S. 120*.)

Achtes Kapitel.

Die Aufgabe der schönen Künste und die moderne Aesthetik.

Der neueren Aesthetik zufolge haben die Werke der schönen Künste keinen außerhalb ihrer selbst liegenden Zweck. Wie zwei französische Gelehrte über dieses Princip dachten. Eine practische Folgerung aus demselben, die nicht dazu angethan ist, es zu empfehlen.

320. Zum Abschlusse unserer bisherigen allgemeinen Untersuchungen über die schönen Künste haben wir in diesem Kapitel noch eine Lehre der neueren Aesthetik zu berücksichtigen, welche für sie von fundamentaler Bedeutung ist: wir meinen die Lehre von der „absoluten Relationslosigkeit" der schönen Künste, oder vielmehr ihrer Leistungen. „Der nächste und einzige Zweck des Kunstwerkes ist die Schönheit;" „die schöne Kunst ist ausschließlich sich selbst Zweck;" „wer sie zu Zwecken benützt hemmt ihren freien unbegränzten Flug;" „das schaffende Princip im Künstler wirkt nur um seiner selbst willen, nicht eines Andern wegen;" „das wahre Kunstwerk muß relationslos seyn, ein in sich geschlossenes Ganzes, welches sich zu nichts außer sich verhält wie Mittel zum Zwecke", „es trägt seinen Mittelpunkt und seinen Zweck in sich selbst": diese Sätze, und andere ihnen gleichartige, sind in Werken über die schönen Künste, wissenschaftlichen sowohl als historischen, wohl den meisten Lesern dieses Buches schon begegnet; jedenfalls findet man sie allerorts wiederholt.

Irren wir nicht, so dürfte die Lehre die sich darin ausspricht, auf Lessing und Kant zurückzuführen seyn[1]; sicher ist sie aus der neuen deutschen Philosophie hervorgegangen, und ihr Alter mag sich auf ungefähr hundert Jahre belaufen. Die Tragweite derselben aber, und ihre durchaus fundamentale Stellung in der Aesthetik kann wohl niemanden entgehen. Ist es wahr, daß die Werke der schönen Künste keinen außerhalb ihrer selbst liegenden Zweck haben, und daß sie einen solchen nicht haben können, dann muß so ziemlich Alles als unrichtig gelten, was wir in den bisherigen sieben Kapiteln dieses Abschnittes festzustellen bemüht waren. Umgekehrt stürzt aber das Gebäude der modernen Aesthetik fast vollständig zusammen, wenn die erwähnte Lehre wissenschaftlich unzulässig ist.

321. Ich erinnere mich gelesen zu haben, ein Mann, der ausgezeichnet zu denken verstand, aber leider schlecht, sich zu unterwerfen, — dieser

---

[1] Man vergleiche z. B. Lessing, Laocoon Abschnitt IX und XXXI, und Kant, Kritik der ästhetischen Urtheilskraft §. 44.

Mann habe schon vor vielleicht fünfzig Jahren den Ausspruch gethan: „Der Gedanke, die Kunst sey sich selber Zweck, ist ein Unsinn" [1]. Besonders zart und rücksichtvoll geredet ist das freilich nicht. Ungefähr dasselbe scharfe Urtheil hat einige Jahrzehnte später ein Anderer wiederholt, gleichfalls ein tüchtiger Denker, wenngleich mit Recht in noch üblerem Rufe stehend als der Erste: „Die Kunst um der Kunst willen, wie man sie zu nennen beliebt hat, ist eine Größe ohne Werth: denn sie besitzt keinen einzigen Rechtstitel für ihre Existenz, sie hängt rein in der Luft" [2]. Ein dritter Zeuge aber, dessen Name einen besseren Klang hat als der des Socialdemocraten Proudhon und des unglücklichen De Lamennais, characterisirt als eine der Consequenzen des Princips von dem wir reden, eine Erscheinung die sehr wenig erbaulich, und darum sehr wenig dazu angethan ist, das Princip selbst zu empfehlen. Die Erscheinung um die es sich handelt, ist „die positive Profanation des Verehrungswürdigen und Heiligen, der man in allen Gallerien und Museen, fast ohne Ausnahme, begegnet".

„So sieht man unter Anderem", erzählt August Reichensperger, „in der Nationalgallerie zu London zwei wunderliebliche Bilder von F. Francia, das eine die heilige Jungfrau, das Jesuskind, den heiligen Johannes, und noch sonstige Heilige darstellend, das andere, diesem gegenüber, den todten Erlöser im Schooße seiner Mutter mit zwei Engeln zur Seite; ein Hauch aus einer höheren Welt weht uns aus diesen Erscheinungen an. Und nun das Weitere. Unmittelbar über dem letzten Bilde hat eines von Caracci, eine nackte Susanna im Bade von den lüsternen Alten umstellt, Platz genommen; daneben ein Pan von wahrhaft cynischer Nudität, den nichts weniger als ideal gehaltenen Apollo im Flötenspiele unterrichtend; darauf wieder, in engelreiner Unschuld, eine heilige Catharina von Raffael; weiter dann Christus die Schriftgelehrten zurechtweisend, von Leonardo da Vinci; darüber ein von einem Adler durch die Luft getragener, widerlich koketter Ganymed, dessen nähere Beschreibung man mir erlassen möge; darauf wieder ein tiefernstes Bild von van Eyck, sodann, von Reynolds, drei höchst ungraziöse Grazien à la 1793 frisirt, und so fort von Wand zu Wand!

„Selbst in der verhältnißmäßig rein gehaltenen Dresdener Gallerie befindet sich in der nächsten Nachbarschaft eines heiligen Hieronymus mit dem Kreuze, und mehrerer Ecce Homo von Guido Reni,

---

[1] L'art pour l'art est une absurdité. De Lamennais.

[2] L'art pour l'art comme on l'a nommé, n'ayant pas en soi sa légitimité, ne reposant sur rien, n'est rien. Proudhon, Du principe de l'art et de sa destination sociale (Paris, Garnier frères) pag. 46. Bei Reichensperger S. 42. (Cit. 11*.)

welche den erschütterndsten Schmerz des für das gefallene Menschengeschlecht Schmach und Tod leidenden Erlösers ausdrücken, eine nackte Venus die dem Liebesgotte einen Pfeil reicht. In Florenz, von wo freilich auch das Unwesen seinen Ausgang genommen, bildet sogar eine Venus, das bekannte Standbild, den Centralpunkt der sogenannten Tribüne in der Gallerie des Palastes degl' Uffizj, dem Sammelorte der Perlen dieser Gallerie. An den Wänden rings umher huldigen der paphischen Gottheit die edelsten Erzeugnisse christlicher Kunstbegeisterung: eine heilige Familie mit der heiligen Catharina von Paul Veronese, die sogenannte Madonna auf dem Piedestale, der heilige Franciscus und Johannes der Evangelist von Andrea del Sarto, mehrere der schätzbarsten Werke Raffaels, worunter der heilige Johannes in der Wüste, zwei heilige Familien, dann von Coreggio die heilige Jungfrau ihr göttliches Kind anbetend, u. s. w.; zwischendurch erscheinen dann auch noch einige verbuhlte Venusbilder von Tizian, — als ob es an dem gemeißelten in der Mitte und dem Faune daneben noch nicht genug des Hohnes auf die hehre Umgebung wäre . . Das gehört zu den Früchten des vielbelobten Axioms: *l'art pour l'art.* Der tätowirte Südseeinsulaner hat ganz gewiß mehr Verständniß für das Hohe und Heilige, als so ein ästhetischer Feinschmecker des neunzehnten Jahrhunderts"[1]. Nämlich solange der Südseeinsulaner von der modernen Aesthetik noch nicht gelernt hat, daß die Kunst ihren einzigen Zweck in sich selber verehrt, und ihre Werke keineswegs dazu bestimmt, noch auch im Stande sind, irgendwelche Wirkung hervorzubringen, wird er religiöse Kunstwerke von profanen unterscheiden, und überdies der Ansicht seyn, daß was im Leben unanständig, häßlich, frech ist, dieses zu seyn nicht aufhört, wenn es im Bilde vorgeführt wird.

Indeß wir wollen das Axiom um das es sich handelt, mit entsprechender Gründlichkeit ins Auge fassen. Seinem wissenschaftlichen Werthe nach mag es immerhin auf eine weitere Erörterung kaum Anspruch zu haben scheinen; aber es ist zu allgemein verbreitet, und zählt zu viele Anhänger, als daß wir es zwecklos finden könnten, seine Berechtigung eingehender zu untersuchen.

---

[1] A. Reichensperger, Fingerzeige auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst (Leipzig 1855) S. 14 f.

§. 1.

Die Lehre der modernen Aesthetik von der „absoluten Relationslosigkeit“ der kalleotechnischen Werke widerspricht den Ueberzeugungen der gesammten Vergangenheit.

Der Beruf der schönen Künste in der Urzeit, nach Horaz. Wozu, nach Plutarch, der Gesetzgeber Lycurgus die Poesie und die Musik verwandte. Der Zweck dieser Künste nach Pythagoras, nach Timäus aus Locris, nach Plato und Aristoteles. Aristoteles und Aristophanes über den Zweck der Tragödie. Ein Zeugniß des attischen Redners Lycurgus. Die Anschauungen der römischen Aesthetik, nach Horaz. Ueber eine Aeußerung Goethe's. Die Lehre der christlichen Wissenschaft von der Bestimmung der schönen Künste; Leibniz.

322. Nicht älter als ungefähr hundert Jahre, haben wir gesagt, sey das berühmte Axiom; wie dachte denn der menschliche Geist in früheren Zeiten über die Bestimmung der schönen Künste, während der zwei oder drei Jahrtausende, welche dem Beginn jener ungefähr hundert Jahre vorausgingen? oder hatte er vielleicht in dieser Beziehung gar keine Ansicht?

In Rücksicht auf die älteste Vorzeit gibt neben Anderen Horaz uns eingehende Auskunft. Er stellt es nämlich als eine zu seiner Zeit allbekannte Thatsache hin, daß die Völker der vorhistorischen Zeit in der Poesie und der Musik die himmlischen Mächte verehrten, welche die Götter den Sängern verliehen hätten, damit sie durch dieselben die wilde Zügellosigkeit und die rohe Kraft der halb wie Thiere lebenden Stämme besiegen und sie zu Menschen umbilden könnten; es gilt ihm als ausgemacht, daß von dem ersten Auftreten der schönen Künste an die Ueberzeugung feststand, ihre Aufgabe und ihr eigentlicher Zweck sey nichts Anderes, als die Begründung und die Pflege des religiösen Lebens, die Sittigung und die ethische Veredlung der Menschheit.

Bedenke, was von ihrem Ursprung an
die Kunst der Dichter war. Ward nicht von Orpheus,
dem heiligen Seher, dem die Götter ihre
Mysterien offenbarten, weil er Thraciens
halbthierische Bewohner aus dem Wust
der Wildheit zog und menschlich leben lehrte,
gesagt, er habe Tiger zähmen, wüthige Löwen
durch seiner Lieder Reiz besänftigen können?
Ward von Amphion, des Thebanischen Schlosses
Erbauer, nicht gesagt, er habe Felsen
und Wälder seiner Lyra süßen Tönen,
wohin er wollte, folgsam nachgezogen?

Im Heldenalter wars der Weisheit Amt,
ein rohes Waldgeschlecht aus ihren Grüften
zu ziehn, und an Geselligkeit und Furcht
der Götter, Zucht und Ordnung zu gewöhnen.
Sie stiftete der Ehe keuschen Bund,
sie legte Städte an und gab Gesetze;
und weil die Zauberkräfte des Gesangs
zu allem diesem ihr behülflich waren,
so stieg des Sängers Ansehn in den Augen
des Volkes, und ein Glaube, daß er näher
den Göttern wäre, goß was Göttliches
um seinen Mund, und seine Lieder wurden
Orakel des Vergangnen und der Zukunft.
Nun kam Homer, der über alle ragt,
und bald nach ihm Tyrtäus, dessen Lieder
den schönen Tod fürs Vaterland
im Vorderreihn der Schlacht mit Eifersucht
zu suchen, Sparta's Heldenseelen spornten.
In Versen gab den Fragenden der Gott
zu Delphi Antwort; in der Musen Sprache
wies uns Pythagoras des Lebens Weg.
Zu ihren süßen Weisen neigte sich
das Ohr der Könige, und endlich schloß
des Jahres Arbeit sich mit ihren Spielen [1].

Das ist ein vollgültiges Zeugniß über die Auffassung der mythischen Vorzeit. Daß die Anschauungen sich nicht änderten; daß auch die historische Zeit, und namentlich die classische, die Bestimmung der schönen Künste darin sahen, Religion und Zucht zu fördern und damit das Wohl der Menschheit: das steht durch eine Menge von Berichten fest.

„Der ernste Lycurgus, der Gesetzgeber der Spartaner, sandte aus Creta, wohin er gereiset war um die Weisheit der Gesetze des Minos zu erkunden, einen Dichter und Musiker, welcher Thales hieß, nach Sparta [2]. Dieses Thales Lieder und Melodien hatten, wie uns der edle Plutarch erzählt, den Vorzug, daß sie den Zuhörern Gesinnungen des Gehorsams, der Eintracht, der Bescheidenheit und sanften Beruhigung einflößten, sie ihre rohen Sitten abzulegen vermochten, und mit Eifer für das Schöne erfüllten" [3].

---

[1] Horat. ad Pisones, v. 391 sqq. (Die Uebersetzung nach Wieland.)
Die „Spiele" von denen im letzten Verse die Rede ist, Tragödien, Komödien u. s. w., wurden anfangs nur nach der Ernte gegeben.

[2] Der hier genannte Thales ist nicht zu verwechseln mit dem Weisen dieses Namens aus Milet; dieser Letztere lebte zweihundert Jahre später.

[3] F. L. Stolberg, Die Insel, I. Buch. (Werke, Hamburg 1821, Bd. 3. S. 259.)

Pythagoras und seine Schule hielten die Musik hoch als Mittel zur „Reinigung" (κάθαρσις) der Seele, zur Beruhigung und Sänftigung der Gefühle, ja auch zu leiblicher Heilung; eben darum bedienten sie sich nur der ruhigen Melodien[1]. Ein anderer Zweck der Musik war nach Pythagoras, wie Porphyrius berichtet, die Uebung der Religion: „man müsse sich", lehrte er, „dieser Kunst bedienen, die Götter zu verherrlichen, und ihr Lob zu singen"[2].

Sehr klar gibt ferner der Ueberzeugung des Alterthums von der Aufgabe der Musik, d. h. der Poesie und des Gesanges, Timäus aus Locris Ausdruck, nach Stolberg der älteste von allen prosaischen Schriftstellern der Griechen, welcher uns dorische Weisheit in einem dorisch geschriebenen Büchlein hinterlassen hat. „Die Musik", schreibt Timäus, „und ihre Führerin die Philosophie, haben der Anordnung der Götter wie der Gesetze zufolge den Zweck, für das innere Leben förderud zu wirken. Sie gewöhnen nämlich und bestimmen das niedere Streben, der Vernunft zu gehorchen, und mitunter zwingen sie es sogar dazu; sie sänftigen die Zornmüthigkeit, und beruhigen das sinnliche Begehren, damit sie weder ohne die Zustimmung der Vernunft rege werden, noch unthätig bleiben wenn die Vernunft sie zu Thaten aufruft oder zum Genuß" 300). „Es ist bekannt," fügt Stolberg hinzu, „wie oft bei den Alten die Musik als eine Priesterin der Götter, eine Geberin weisen Rathes, eine Botin des Friedens und Stifterin der Eintracht gerühmt wird; insonderheit die Musik der Völker, welche dorischen Ursprungs waren; eine Musik, deren Einfalt und Kraft von Gesetzgebern und Weisen zu Hülfe gerufen ward, um rohe Menschen zu sanften Gesinnungen zu stimmen, und um in üppigen den Aufruhr der Leidenschaften zu dämpfen . . . Die dorische Musik suchte nicht Empfindungen allein, sondern auch Gesinnungen hervorzubringen."

Man beachte, um dieses sowohl als andere Zeugnisse richtig zu verstehen, daß der Ausdruck „die Musik", wie schon angedeutet wurde, bei den Alten meistens die Poesie und den Gesang mit der Instrumentalbegleitung bezeichnet.

323. Nach Plato ist das Studium der Poesie und der Musik das wirksamste Mittel für die Bildung des Herzens und die Erziehung; durch die eifrige Beschäftigung mit diesen Künsten bilden sich in der Seele zu schönster Harmonie alle Tugenden aus, Mäßigung, fester Muth, edle Gesinnung, Hochherzigkeit. Und wie das Walten des fleischlichen Triebes dem Gemüthe allen Halt und alle Beständigkeit raubt, so wird eben

---

[1] Ed. Müller, Bd. 1. S. 20. (Cit. 31.) Jamblichi de vita Pythagorica liber, cap. 25. (ed. Kuster., Amstelod. 1707, pag. 92 sqq.)

[2] Porphyr. de vita Pythagorae, n. 42. extr. (Amstelod. 1707, pag. 43.)

dieses Walten durch jene Tugenden aufgehoben. Darin liegt der hohe Werth der bezeichneten Künste, und der Zweck der Unterweisung in denselben[1]. „Nicht für den Dienst der sinnlichen Lust“, sagt Plato in einem anderen Dialoge, „haben die Götter uns die Musik gegeben, sondern dazu, daß wir mit ihrer Hülfe in das Gewirr unserer Triebe und Gefühle harmonischen Einklang bringen, und durch sie in unserem inneren Leben jenes Maaß herstellen und jene Schönheit, deren es so oft entbehrt“[2].

Nicht anders dachte über die Bestimmung der Musik Aristoteles. „Die Zwecke“, lehrt der „Philosoph“, „um deren willen man sie zur Anwendung bringen soll, sind verschiedenartig: sie ist ein geeignetes Mittel für die Erziehung der Jugend; sie soll überdies zur Reinigung (κάθαρσις) der Seele benutzt werden; sie soll drittens zum Vergnügen und zur Erholung dienen“[3]. Und was den zuerst aufgeführten Zweck, die Erziehung betrifft, findet Aristoteles die Bedeutung der Musik groß genug, um sich in drei ganzen Kapiteln (den letzten der „Politik“) mit derselben zu beschäftigen.

Ganz das Nämliche aber, was wir ihn, in Uebereinstimmung mit Plato und mit der Schule des Pythagoras, an zweiter Stelle als den Zweck der Musik bezeichnen hörten, erklärt der Mann aus Stagira wieder für den eigentlichen Zweck der Tragödie: die „Katharsis“, die Reinigung der Gefühle[4]. Ich weiß recht gut, daß die Frage, was unter dieser „Reinigung der Gefühle“ eigentlich zu verstehen sey, und mehr noch, in welcher Weise dieselbe durch die Tragödie gewirkt werde, seit mehr als hundert Jahren den Gegenstand einer lebhaften Controverse bildet. Meiner Ansicht nach kann man nicht anders, als mit Lessing in der „Katharsis“ eine ethische Veredlung („Besserung“) sehen[5]. Indeß diese Frage bedarf hier nicht einer Entscheidung. Mag man immerhin mit Bernays die Katharsis für einen rein „pathologischen“ Vorgang erklären, und behaupten, dieselbe im Sinne des Aristoteles sey „die erleichternde Entladung der (mitleidigen und furchtsamen) Gemüthsaffectionen“[6], oder

---

[1] Plat. de republ. l. 3. Steph. pag. 400 d—403 c. Bip. 6. p. 290 sqq. Protag. Steph. 326 a. b. Bip. 3. p. 118. Cfr. Stallbaum, Plat. de republ. libri decem (1858) vol. 1. pag. 215.

[2] Plat. Timaeus, Steph. p. 47 c. d. Bip. vol. 9. p. 339.

[3] Arist. Polit. 8. c. 7. n. 4.

[4] Arist. de arte poet. ed. Buhle cap. 7. vulg. 6. n. 2.

[5] Lessing, Hamb. Dram., LXXVII. Bd. 25. S. 175 ff. (Cit. 120*.)
Bezüglich der Lehre der Pythagoräer von der „Katharsis“ vergleiche man „Göttingische gelehrte Anzeigen“, 1827, Bd. 2. S. 821.

[6] Bernays, Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama. (Berlin 1880) S. 21.

welcher immer von den übrigen Auslegungen der vielerörterten Stelle sich anschließen: so viel steht jedenfalls fest, daß die „Reinigung der Gefühle" und die Tragödie selber nicht Ein und dasselbe Ding sind, daß mithin die Tragödie nach Aristoteles einen von ihr selbst verschiedenen, außer ihr liegenden Zweck hat, und keineswegs einfach „um ihrer selbst willen da ist"; und das allein ist es, worauf es hier ankömmt.

324. In der Komödie des Aristophanes „Die Frösche" macht Aeschylus dem Euripides heftige Vorwürfe, weil er durch seine dramatischen Werke nachtheilig auf die Sittlichkeit seiner Mitbürger gewirkt habe. Zürnend stellt der große Tragiker, um seine Vorwürfe zu begründen, die Frage:

„Antworte mir denn: was ist doch der Grund, weßhalb man ehret den Dichter?"

Euripides kann in seiner Antwort nicht umhin, zu gestehen, was nothwendig die Aufgabe der tragischen Dichtkunst bilde:

„Weil gewandt er sich zeigt, zu warnen das Volk, und weil besser wir machen die Menschen."

Aeschylus gibt hierauf den Nachweis, wie seinerseits er, im Anschluß an „die edlen Dichter der Urzeit", in diesem Sinne gewirkt; Euripides dagegen habe „aus guten und edelgesinnten schlechte Menschen gemacht", indem er die scandalösen Sagen von der Phädra und der Stheneböa, und ähnliche schmutzige Geschichten auf die Bühne gebracht. Euripides will sich damit entschuldigen, daß er die Phädra ja ganz der herrschenden Ueberlieferung gemäß dargestellt habe. Das gibt Aeschylus zu: „aber der Dichter müsse das Böse verbergen, nicht es zur Schau stellen":

„denn was Kindern
Der Lehrmeister ist, der verständig sie macht, das ist den Erwachs'nen der Dichter.
Drum sollen fürwahr nur, was frommt, wir sagen" [1].

Nicht etwa bloß die Ansicht des Aeschylus waren die Grundsätze, welche Aristophanes ihn hier betonen läßt, sondern eben so sehr die Ueberzeugung des Letzteren selbst, wie überhaupt die Ueberzeugung aller besseren Richtungen der griechischen Philosophie und der griechischen Kunst: muß ja doch Euripides selber, obgleich er sie durch seine Werke verläugnet hat, diesen Grundsätzen Zeugniß geben. Wie glänzend würde er sich haben rechtfertigen können, wenn er jenes Axiom der modernen Aesthetik gekannt hätte, das De Lamennais oben „einen Unsinn" nannte!

[1] Aristophan. *Ranae* v. 1008—1011. 1021—1056.

Hören wir die nämlichen Grundsätze nochmals von einem etwas jüngeren Zeugen, dem attischen Redner Lycurgus. „Homer", sagt dieser in seiner zu Athen von ihm gehaltenen Rede gegen Leocrates, „Homer galt unseren Vätern als ein so edler Dichter, daß sie das Gesetz erließen, seine Gedichte, und von allen sie allein, sollten alle fünf Jahre bei den Panathenäen abgesungen werden. Und mit Recht. Denn die Gesetze können ihrer Kürze wegen nicht unterweisend wirken, sie ordnen bloß an was man thun soll; die Dichter hingegen, indem sie nachahmend das menschliche Leben darstellen, wählen die edelsten Thaten aus, und üben durch ihre Sprache und ihre Darstellung auf das Herz der Menschen bestimmenden Einfluß"[1].

325. Daß diese Anschauungen über den Beruf der schönen Künste, wie sie nach den angeführten Zeugnissen fort und fort in Griechenland herrschend waren, auch in Rom unbestrittene Geltung hatten, und zwar gerade während der Blütezeit der lateinischen Literatur, das ergibt sich bereits aus der im Anfange dieses Paragraphen aufgeführten Stelle aus der Epistel des Horaz an Calpurnius Piso und seine Söhne. Wären die damaligen Vertreter der Wissenschaft und der Kunst in Latium mit jenen Anschauungen nicht vollkommen einverstanden gewesen; hätten sie der Ansicht gehuldigt, die Werke der schönen Künste müßten „relationslos seyn, und ihren Mittelpunkt und ihren Zweck ausschließlich in sich selber tragen": dann würde sicher Horaz von den Verdiensten der Poesie und der Musik um das Wohl der Menschheit nicht mit solcher Begeisterung gesprochen, dann würde er noch viel weniger seinen jungen Freund, den angehenden Dichter, auf die großartigen Aufgaben dieser Künste gerade darum haben hinweisen können,

„damit du über deine Liebe
zur Muse mit der goldenen Lyra nicht erröthest"[2].

Indeß wir haben noch eine entscheidendere Aeußerung von Horaz über die hohe Aufgabe der Poesie und den verdienstvollen Zweck ihrer Leistungen. In der ersten Epistel des zweiten Buches, der einzigen welche „an Augustus" gerichtet ist, nennt er die Dichter „die Tempelhüter der Tugend"[3], und beweist den Satz, daß die Poesie *utilis urbi,* der Gesellschaft nützlich sey, folgendermaßen.

---

[1] Lycurg. orat. contr. Leocr. cap. 26.

[2] . . . ne forte pudori
Sit tibi Musa lyrae sollers, et cantor Apollo.
Ad Pison. v. 406.

[3] Aedituos virtutis. v. 230.

Ist es nicht
der Dichter, der des Kindes frühes Lallen
zur Sprache bildet? der von pöbelhaften Reden
sein zartes Ohr entwöhnt, dann allgemach
durch Lehren die der Reiz der Harmonie
und Dichtung freundlich macht, sein Herz der Tugend
gewinnt, von Eigensinn und Neid und Zorn
den Knaben heilt, mit edlen Thaten ihn
vertraut schon macht, der gegenwärtigen Zeit
verworr'nes Räthsel durch der ältern Welt
Beispiele ihm entwickelt, und in Noth
und kranken Tagen Trost und Linderung schafft?
Von wem sonst sollte, mit dem keuschen Knaben,
das unberührte Mädchen beten lernen,
wofern die Muse nicht den Dichter gab? [1]
Er macht im Chor das Volk zum Himmel flehn;
er ist's, der sie den gegenwärtigen Gott
mit Schaudern fühlen macht, der die Gesänge
sie lehrt, wodurch auf dürres Land der Segen
aus Wolken strömt, die Krieg' und böse Seuchen
verjagen, Frieden stets und reiche Ernte
uns bringen! Denn durch Lieder werden uns
die Himmelsgeister hold, durch Lieder wird
der unterirdischen Mächte Zorn gestillt [2].

Ob dem gefeierten Verfasser der „Wahlverwandtschaften", der „Leiden des jungen Werther" und ähnlicher Stücke, in denen die Unsittlichkeit des Inhalts mit der Schönheit der Form wetteifert [3], ob ihm, sage ich, die bisher angeführten Aeußerungen der Alten bekannt waren, bin ich nicht im Stande zu beurtheilen. Auffallend kömmt es mir vor, daß Goethe, wie es scheint, nur an der Lehre des Aristoteles von dem Zwecke der Tragödie Anstoß nahm, da doch Aristoteles nicht nur ganz Analoges von der Musik, sondern überhaupt nichts wesentlich Anderes sagt, als was von der Urzeit an bei den Künstlern wie in der Wissenschaft als unbestreitbares Axiom feststand: daß nämlich der Zweck der schönen Künste das Wohl der Menschheit sey, und darum an erster Stelle Förderung des ethischen wie des eigentlich religiösen Lebens. „Wie konnte

---

[1] Castis cum pueris ignara puella mariti
Disceret unde preces, vatem ni Musa dedisset?

[2] Hor. epist. l. 2. 1. v. 126—138.

[3] Nach Wolfgang Menzel ist Goethe „ein Meister schöner Form bei unsittlichem Gehalt". Vischer (Aesthetik §. 55) erklärt Menzel deßhalb für einen „Verleumder". Aber Menzel hat ja nur eine allbekannte Thatsache ausgesprochen.

Aristoteles", so äußert sich Goethe, „in seiner jederzeit auf den Gegenstand hinweisenden Art, indem er ganz eigentlich von der Construction des Trauerspiels redet, an die Wirkung, und was mehr ist, an die entfernte Wirkung denken, welche eine Tragödie auf den Zuschauer vielleicht machen würde?"[1] Und in einem Briefe an Zelter, vom 29. März 1827, schreibt der Dichter: „Die Vollendung des Kunstwerkes in sich selbst ist die ewige und unerläßliche Forderung. Aristoteles, der das Vollendetste vor sich hatte, er soll an den Effect gedacht haben! Welch ein Jammer!"[2]

Es nehme mich wunder, sagte ich, wenn Goethe nur an der Lehre des Aristoteles sich gestoßen habe, da ja doch das gesammte Alterthum sich einstimmig zu denselben Grundsätzen bekannte. Daß dagegen der Mann, den die Vorsehung wie kaum einen Zweiten mit dichterischer Begabung ausgestattet hatte, am Abende eines langen, ganz dem Dienste der Künste gewidmeten Lebens, sich von einem Gefühle der Verzweiflung ergriffen fühlen konnte bei dem Gedanken, auch ein Denker wie Aristoteles solle jene Lehre vertreten haben, das finde ich vollkommen begreiflich. Nach Aristoteles sollte der Zweck der tragischen Dichtung die „Katharsis" seyn, die Reinigung, die Läuterung der Gefühle; so wurde die Lehre des Philosophen wenigstens damals ausgelegt. Wie groß ist aber unter den Schöpfungen Goethe's die Zahl derjenigen, die wirklich dazu angethan sind, läuternd, bessernd, veredelnd auf Menschen zu wirken? und wie Vieles enthalten dagegen seine Werke das die Gefühle verunreinigt, wie viele Herzen wurden durch dieselben schon verführt! Wenn er daran dachte, — und wie wäre es möglich, daß er es nie gefühlt? — dann hatte fürwahr der achtundsiebenzigjährige Greis Grund genug, angstvoll auszurufen: „Welch ein Jammer!"

326. Ist es durch die angeführten Zeugnisse unwidersprechlich erwiesen, daß das Axiom der neueren Aesthetik von der Kunst die „sich selber Zweck", mit der Ueberzeugung des gesammten heidnischen Alterthums in Widerspruch steht, so wird man um so weniger erwarten, es könne sich in den Anschauungen der späteren Wissenschaft, welcher auf ihren früher so dunklen Pfaden das Licht der christlichen Offenbarung leuchtete, etwas finden, das jene zu ihren Gunsten deuten könnte. Der Ansicht huldigen, als ob der Mensch mit seinen Kräften und Anlagen,

---

[1] Aristoteles (wir haben die Stelle vorher, S. 160*, bezeichnet) redet keineswegs, wie Goethe annimmt, von der „entfernten Wirkung" der Tragödie, sondern von dem unmittelbaren und eigentlichen Zwecke, welchem zu dienen sie geeignet seyn soll. Er betrachtete die Tragödie als das was sie zur Zeit ihrer Blüte in Griechenland thatsächlich war, als einen religiösen Act, bestimmt, die ethisch-religiöse Gesinnung zu fördern. Vgl. oben N. 252, S. 32* f.

[2] Bei H. Baumgart, S. 76. (Cit. 7*.)

oder auch nur mit einer einzigen derselben, für einen andern letzten Zweck da sey und lebe und wirke, als für den Dienst und die Verherrlichung dessen, ohne den er nicht nur nicht leben, nicht nur nicht wirken, sondern einfach nicht seyn könnte, einer solchen Ansicht anhangen, sagen wir, das heißt in gleicher Weise mit dem Glauben und mit der Vernunft brechen. Ist aber der letzte Zweck des Menschen mit Nothwendigkeit die Verherrlichung Gottes durch Unterwerfung unter sein Gesetz und Einigung seines freien Strebens mit den Normen der ewigen Weisheit, dann besitzt er eben hierfür, und allein und wesentlich hierfür, auch alle seine Fähigkeiten, jede seiner Kräfte, die ganze reiche Mitgift von Talenten und Vorzügen, womit die Hand seines Schöpfers ihn so freigebig ausstattete; und Alles was er durch diese zu leisten und hervorzubringen im Stande ist, muß nicht nur einen Zweck haben, sondern überdies einen solchen, der sich diesem letzten Zwecke unterordnen läßt, und denselben in irgend einer Weise realisiren hilft.

Es ist sicher nicht nöthig, durch eine Anzahl von Zeugnissen den Beweis herzustellen, daß die Wissenschaft solange sie christlich blieb, an dieser Wahrheit festhielt. Wir beschränken uns auf ein einziges, das wir einer bereits erwähnten Schrift jenes Mannes entnehmen, der die Reihe wahrhaft großer Denker in Deutschland für mehr als ein Jahrhundert abschloß. „Wozu," sagt Leibniz, „liest man oder hört man die Darstellung historischer Thatsachen, als um das Bild derselben in seinen Geist aufzunehmen und es zu bewahren? Aber die auf solche Weise gewonnenen Bilder werden nicht bloß schnell wieder verwischt, sondern sie sind auch keineswegs immer ganz deutlich und lichtvoll. Unter dieser Rücksicht muß uns die Malerei und die Sculptur als ein besonders werthvolles Geschenk Gottes gelten. Denn diese zwei liefern uns bleibende Bilder, in welchen sie die Erscheinungen in genauer und lebendiger Darstellung, die sich überdies noch durch ihre Schönheit empfiehlt, zum Ausdruck bringen: und indem wir diese Bilder betrachten, frischen sich die inneren Bilder in unserem Geiste wieder auf, und prägen sich, wie dem Wachse das Siegel, der Seele tiefer ein. Wenn nun aber hiernach die Schöpfungen der bildenden Künste so vortheilhafte Wirkungen hervorbringen, auf welchem Gebiete haben wir dann mehr Grund, diese Künste zu verwerthen, als auf demjenigen, wo uns an erster Stelle daran liegen muß, daß die Bilder in unserer Seele so dauerhaft und so wirksam seyen als möglich, das heißt dort, wo es sich um die Förderung des religiösen Lebens handelt und um die Verherrlichung Gottes? Muß ja doch überhaupt immer, wie bereits früher hervorgehoben wurde, der Werth und die practische Bedeutung einer jeden Kunst und Wissenschaft vor Allem darin sich bewähren, daß sie dazu dient, Gott den Herrn zu verherrlichen" 301).

§. 2.

Die Lehre von der „absoluten Relationslosigkeit“ der kalleotechnischen Werke vor dem Forum der Vernunft und der Geschichte.

Scheingründe, durch welche die moderne Aesthetik ihr Axiom zu stützen sucht; Beleuchtung derselben. Es ist eine unbestreitbare historische Thatsache, daß die vollendetsten Werke einer jeden schönen Kunst für bestimmte Zwecke geschaffen wurden. Ob die Lehre von der „Relationslosigkeit“ selber auch „relationslos“ sey; ihre unmoralische Tendenz.

327. Man könnte uns im Verdacht haben, wir wollten der modernen Aesthetik Unrecht thun, wenn wir ihre Lehre verurtheilten, ohne die Gründe auch nur erwähnt zu haben, mit denen sie dieselbe zu stützen sucht. Geben wir ihr also einmal wieder das Wort.

„Der Dichter überschreitet sein Dichterrecht, seine Schöpfung ist nichts als ein niedriges Werkzeug zu materiellen Zwecken, er beweist zugleich seinen moralischen Unwerth und sein ästhetisches Unvermögen, wenn er mit seinem Ideal eine bestimmte Existenz bezweckt, und der Realität durch den ästhetischen Schein nachhelfen will“ [1]. „Künste des Affects, wie die Tragödie, sind keine ganz freien Künste, da sie unter der Dienstbarkeit eines besonderen Zweckes stehen“ [2]. „Der Zwang des Zweckes zerstört die Freiheit und das Spiel, das Wesen der schönen Kunst“ [3]. „Aesthetisches Vergnügen kann das Kunstwerk nur gewähren, wo der Künstler bei der Production desselben einer inneren Nothwendigkeit folgt, die ihn, unabhängig von Absicht und Endzweck, wie bewußtlos, wie instinctartig treibt“ [4]. „Bloß um das neue Daseyn welches er erzeugt, ist es ihm zu thun, er sucht in der Production seines Werkes nichts Anderes, als einen unwiderstehlichen Trieb seiner Natur zu befriedigen“ [5].

Ich würde die Leser dieses Buches beleidigen, wenn ich annähme, daß die in diesen Sätzen ausgesprochenen Behauptungen auf manchen derselben überzeugend wirken könnten. Aber es ist nicht meine Schuld, wenn ich die Vertreter des modernen Axioms nicht bessere Gründe vorbringen lasse: ich war redlich bemüht, das Beste wiederzugeben das ich finden konnte.

328. Die zwei letzten Sätze zunächst, von Nüsslein und Ficker, enthalten eine Behauptung, die man vielleicht am richtigsten characterisiren

---

[1] Schiller, Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen, 26. Brief. (Bd. 12. S. 140 f.)

[2] Schiller, a. a. O., 22. Brief. (S. 111.) [3] Krug, Aesthetik, §. 21. 59.

[4] Nüsslein, Lehrbuch der Kunstwissenschaft, §. 34.

[5] Ficker, Aesthetik, §. 142. Nüsslein, §. 61.

würde, wenn man sie als „komisch" bezeichnete. Die Biene, die Ameise, der Biber „folgen bei der Production ihrer ‚Kunstwerke'" ohne Zweifel „einer inneren Nothwendigkeit, einem unwiderstehlichen Triebe ihrer Natur"; sie arbeiten „bewußtlos und instinctartig". Will man uns etwa zumuthen, zu glauben, Homer und Phidias oder Dante und Achtermann hätten ihre Werke gleichfalls in dieser Weise in die Welt gesetzt? „Irrig behauptet man," schreibt ein besserer Denker, „der Künstler wolle in der Darstellung nur sich selbst genügen. Obwohl er ohne Zweifel den Inhalt einer ihm eigenthümlichen Begeisterung mitzutheilen sucht, so sucht er ihn doch eben mitzutheilen, und muß umgeben von einem Kreise gedacht werden, der sich seiner Werke freut . . Man soll nicht den Künstlern jenen Stolz einbilden, mit dem sie allein ein wahrhaft freies Geschäft zu treiben glauben, in dem sie niemand zu berücksichtigen, sondern ihrem Genius allein zu folgen hätten; man soll sie ihre Kunst vielmehr in stetiger Beziehung zu dem ästhetischen Leben der Gesellschaft üben heißen in welcher sie arbeiten, und für welche sogar auf Bestellung zu arbeiten ihrer Würde nicht schlechthin Eintrag thut" [1].

329. Ein etwas wissenschaftlicheres Aussehen hat für ungeübte Augen auf den ersten Blick der Gedanke von dem „Zwange des Zweckes, der die Freiheit und das Spiel, das Wesen der schönen Künste, zerstöre".

Was zunächst „das Spiel" betrifft, in welchem Krug mit Schiller das Wesen der schönen Künste finden will, so mag ein Jeder sich diese Auffassung aneignen, der sich etwas Verständiges dabei denken kann. Ich für meinen Theil glaube nicht, daß die Dichter des „Stabat Mater" oder der beiden „Pange lingua" „spielten", als sie ihre Hymnen verfaßten; eben so wenig vermag ich in der Thätigkeit Erwins von Steinbach, als deren Frucht der Münster von Straßburg dasteht, eine Aeußerung zu sehen, die „ihrem Wesen nach ein Spiel" wäre.

„Aber der Zwang des Zweckes hebt wenigstens die Freiheit auf." Soll dieser Gedanke den Sinn haben: „Wenn ein Künstler seine Thätigkeit einem Zwecke dienstbar macht, der so geartet ist, daß er sich durch eine Leistung von bedeutendem ästhetischem Werthe nicht verwirklichen läßt, dann ist es ihm nicht mehr möglich, ein Werk zu liefern welches als die Leistung einer schönen Kunst zu gelten beanspruchen kann;" soll, sagen wir, der angeführte Gedanke diesen Sinn haben, dann ist er vollkommen wahr: aber die Vertreter desselben hätten jedenfalls so freundlich seyn können, ihn etwas klarer auszudrücken. Will dagegen behauptet werden, schlechthin bei jedem Werke das für irgend welchen Zweck gearbeitet wird, auch für einen der drei von uns wiederholt bezeichneten [2],

---

[1] Lotze, S. 436. (Cit. 18.) Vgl. Ritter. (Cit. 120*.)
[2] Vgl. N. 234 ff. S. 8* ff.

könne eben darum nicht mehr mit jener Freiheit verfahren werden, welche erforderlich wäre, wenn dasselbe eine Leistung von bedeutendem ästhetischem Werthe, und selbst von hervorragender Schönheit werden soll, — dann ist diese Behauptung einfach falsch. Denn wir haben ja nachgewiesen, daß gewissen Zwecken gegenüber die Schönheit, oder wenigstens ein nicht geringer ästhetischer Werth, der Werke die denselben dienen, ein nicht allein äußerst wirksames sondern schlechthin unentbehrliches Mittel ist, dieselben zu verwirklichen.

Geradezu seltsam nimmt sich darum wieder die Folgerung Schillers aus, die dramatische Kunst, beziehungsweise „die Tragödie", sey „keine ganz freie Kunst, weil sie unter der Dienstbarkeit eines besonderen Zweckes stehe". Aus demselben Grunde werden von zwei anderen Gelehrten die höhere Beredtsamkeit und die Architectur von dem Range „schöner" Künste ausgeschlossen, und für höchstens „relativ schöne" oder „halb freie" Künste erklärt[1]. Aber was denken sich denn diese Männer der Wissenschaft eigentlich unter dem Ausdrucke „eine freie Kunst"? Wir haben den Begriff im Anfange dieses Abschnittes (S. 4*) nach Thomas von Aquin und Bossuet klar festgestellt; ob eine Kunst „unter der Dienstbarkeit eines Zweckes stehe", mit anderen Worten, ob sie für einen Zweck arbeite, darnach wird bei der Entscheidung über den Rang der ihr zuzuerkennen sey, ganz und gar nicht gefragt, — weil ja jeder verständige Mann weiß, daß eine Kunst die für keinen Zweck arbeitet, ein Unding ist. Wenn Schiller und die übrigen bezeichneten Gelehrten Recht hätten, dann würden z. B. die Kunst der Erziehung, oder die Heilkunst, oder jene der Staatsverwaltung, wesentlich nur „halb freie" Künste seyn, und vielleicht gar schlechthin „unfreie"; Aeußerungen der eigentlich „freien" Künste obersten Ranges dagegen hätten wir vor uns, wenn dreijährige Kinder mit bleiernen Soldaten spielen, oder Kartenhäuser bauen, oder Seifenblasen in die Luft steigen lassen. Denn da erscheint ja ganz unbeeinträchtigt „das freie Spiel", während von „dem Zwange und der Dienstbarkeit eines Zweckes", von „Absicht und Endzweck", so wenig sichtbar ist, als sich bei Handlungen mit Vernunft begabter Wesen überhaupt nur denken läßt.

---

[1] Ficker, §. 92. (Cit. 244.) Krug, Aesthetik, §. 59. Anmerk. 3, und §. 69.

Welchen Einfluß diese Ideen ausgeübt, das beweist die Thatsache, daß „in manchen Lehrbüchern der Aesthetik, wo sie von den verschiedenen Kunstformen handeln, und deren Verhältniß zu einander wissenschaftlich zu begründen suchen, von der Architectur völlig Umgang genommen wird, als gehörte diese gar nicht zu den höheren und freien Künsten" (Hist.-pol. Blätter, Bd. 34. S. 840). M. Dursch, in seiner 1854 erschienenen „Aesthetik der christlichen bildenden Kunst des Mittelalters in Deutschland", macht den in Rede stehenden Behauptungen noch wenigstens die Concession, daß er (S. 40) zugibt, die Architectur sey unter den Künsten die niedrigste.

330. Doch lassen wir die Philosophie; fragen wir eine Zeugin deren Aussagen sich weniger mißdeuten lassen, die zu laut redet, als daß man sie überhören könnte. Wenn es wahr ist, daß der Künstler, indem er sein Auge auf höhere Ziele richtet und für bestimmte Zwecke arbeitet, „zugleich seinen moralischen Unwerth beweist und sein ästhetisches Unvermögen"; wenn „der Zwang des Zweckes" in der That „das Wesen der schönen Kunst zerstört": dann müssen die traurigen Spuren dieser Verwüstung auf dem Gebiete der schönen Künste und ihrer Leistungen zu Tage getreten seyn, so oft ein Zeitalter so unglücklich war, diese Weisheit des neunzehnten Jahrhunderts nicht zu kennen, und darum sich verleiten ließ, in seinen kalleotechnischen Bestrebungen etwas mehr zu suchen, als „die Befriedigung eines instinctartigen, unwiderstehlichen Triebes". Gibt die Geschichte der Künste, geben die Denkmäler der Vergangenheit von solchem Unheil Kunde?

Wir haben die Antwort hierauf bereits im zweiten Kapitel gegeben. Der Parthenon und die Propyläen der Acropolis, der Tempel zu Eleusis, der Zeus zu Olympia und die Pallas Athene des Phidias, „trugen sie ihren Mittelpunkt und ihren Zweck in sich selber", oder waren sie zur Verherrlichung der Götter bestimmt, und zur Förderung des religiösen Lebens? Die Ilias und die Odyssee, die Gesänge Pindars, die Tragödien des Aeschylus und des Sophocles, die herrlichen Reden des Demosthenes, die ernsten Weisen der dorischen Musik, waren sie wirklich „nur um ihrer selbst willen da", „standen sie" nicht „unter der Dienstbarkeit besonderer Zwecke"? Und die Psalmen und das Buch Job und die Prophezie des Isaias und des Jeremias „Klagelieder", und die „Divina Commedia", der Parcival und der Titurel, Jacopone's da Todi „Stabat Mater" und Celano's „Dies irae", die Hymnen eines Ambrosius und eines Thomas von Aquin, Gregors des Großen Weisen und Palestrina's Compositionen, Giotto's, Angelico's, Overbecks, Steinle's, Veiths, Führichs Bilder, Orcagna's, Schonhovers, Achtermanns Arbeiten in Stein, die Meisterwerke auf dem Gebiete der geistlichen Beredtsamkeit von Chrysostomus bis auf Bernard von Clairvaux, von Bourdaloue, Segneri und Bossuet und Wiseman und Mac Carthy, die Kirchen der heiligen Elisabeth zu Marburg und der heiligen Gudula zu Brüssel, die Dome von Straßburg, Cöln und Freiburg, von Rheims und Chartres, von Amiens und Salisbury, von Mailand, Burgos und Toledo, — wie sind sie entstanden, wer hat sie hervorgebracht? Jene Künste haben es gethan, die nicht etwa bloß dem religiösen Geiste dienten, nicht bloß ohne Rückhalt sich ihm hingegeben hatten, sondern, durch den Geist des Christenthums erzeugt, aus ihm nur lebten, und allein für ihn; jene Künste, die ihrem ganzen Seyn nach religiös, im wahrsten Sinne des Wortes Dienst Gottes und Gebet, rein übernatürlich, ganz katholisch waren; die mit

der Malerschule der Republik Siena sich zu dem Grundsatze bekannten: „Wir sind von Gottes Gnaden dazu berufen und bestimmt, den Ungebildeten welche nicht lesen können, Kunde zu geben von den Wundern des Glaubens" 302); deren Gesinnung durch und durch diejenige war, welcher ein um die Wiedergeburt der schönen Künste in unserem Jahrhundert hochverdienter Meister Ausdruck gegeben hat in dem herrlichen Bekenntniß: „Mir ist nämlich die Kunst gleichsam eine Harfe Davids, auf der ich allezeit Psalmen möchte ertönen lassen zum Lobe des Herrn" [1]. Ist es anders, dann rede man, und liefere den Nachweis.

331. Noch ein letztes Wort, als Abschluß dieses Thema's. Der Lehre der modernen Aesthetik zufolge soll es nicht angehen, daß die schönen Künste für einen Zweck arbeiten; aber indem sie so eifrig bemüht ist, diese ihre seltsame Doctrin aufrechtzuhalten, weiß sie recht gut, daß sie dabei für einen Zweck arbeitet, und für welchen. Schiller bereits hat die Sache verrathen. Jenen seiner vorher erwähnten „Briefe", in welchem er „die Tragödie" für eine „nicht ganz freie" Kunst erklärt, weil „mit dem Begriff der Schönheit nichts in höherem Maaße streite, als dem Gemüth eine bestimmte Tendenz zu geben", beschließt nämlich der Dichter mit der Andeutung, nur die „Geschmacklosigkeit", welche jenen Grundsatz nicht verstehe, könne „an einem anacreontischen oder catullischen Liede Aergerniß nehmen" [2].

Um diesen Ausspruch zu verstehen, muß man die Richtung der von Schiller genannten „anacreontischen und catullischen Lieder" einigermaßen kennen. Der Titel „Anacreontische Lieder" (Ἀνακρεόντεια) bezeichnet „eine Sammlung von Liebesgedichten, welche, von Constantinus Kephalas veranstaltet, 59 kleinere Lieder überliefert hat". Der Verfasser dieser Lieder scheint zwar keineswegs der griechische Dichter Anacreon von Teos zu seyn; aber „sein Name haftete frühzeitig an denselben; man gewöhnte sich bald, aus ihnen sich das Bild des Anacreon zu entwerfen, und diesen in den üppigen Zügen eines von Liebe trunkenen Dichters wiederzufinden, welcher, durch das Greisenalter schon fast entkräftet, doch von Eroten, Wein, Rosen, Mädchen und seinem Bathyllus nicht müde werde zu singen und zu träumen" [3].

Was dann die „catullischen Lieder" angeht, so dürfte, ihren Geist zu characterisiren, ein einziges derselben mehr als hinreichend seyn. Catull gibt sich darin den Anschein, als wolle er sich denen gegenüber rechtfertigen, welche ihm „auf Grund der Lüsternheit seiner Liederchen nach-

---

[1] Friedrich Overbeck, „Die sieben Sacramente" S. 3. Vgl. Hist.-pol. Blätter, Bd. 65. S. 786 f. 857.

[2] Schiller, 22. Brief, B. 12. S. 112. (Cit. 166*.)

[3] Bernhardy, Grundriß der griechischen Literatur (Halle 1845) II. Thl. S. 496.

sagten, er sey nicht keusch"[1]. Die Vertheidigung gelingt ihm schlecht; aber es ist ihm offenbar auch gar nicht Ernst damit. „Denn", sagt er,

„Denn keusch soll sich der edle Dichter halten
Selbst; die Liederchen brauchen Solches gar nicht,
Die dann eigentlich Saft und Salz gewinnen
Wenn sie Lüsternheit athmen, sich nicht schämen,
Und mit üppigem Liebereiz —"

doch der Anstand verbietet mir, das Weitere hier in deutscher Sprache folgen zu lassen 303). Die zwei ersten und die sechs Schlußverse des unflätigen Gedichtes kann ich auch in der Originalsprache nicht aufnehmen; es ist darin von jenen Gräueln die Rede, welche der heilige Geist Weish. 14, 26 und namentlich Röm. 1, 27 in den stärksten Ausdrücken verurtheilt. Ramler[2] hat das Lied, wie manche andere, unübersetzt gelassen, und gibt es nur lateinisch; auch Pressel übergeht dasselbe in seinem Werkchen „Catulls ausgewählte Gedichte". „Daß nur eine Auswahl" aus den Gedichten „gegeben wurde", sagt der Letztere am Schlusse seiner Einleitung (S. XVI), „wird keiner Rechtfertigung bedürfen."

Jetzt wissen wir, was in seinen vorher angeführten Worten Schiller meint, und welchen Zweck die moderne Aesthetik im Auge hat, da sie „das wahre Kunstwerk" für „relationslos" erklärt, das heißt für ein Werk, das keine Beziehung haben könne zu irgend welchem Zwecke. Nämlich damit Gedichte, im Geiste der unzüchtigen anacreontischen Lieder, und nach dem von Catull selber aufgestellten schamlosen Programm gearbeitet, nicht als unsittlich und ärgernißvoll verurtheilt werden können; damit überhaupt schlüpfrige, zucht- und schamlose, glaubenswidrige, gotteslästerliche, Auflehnung und Revolution predigende Producte der schönen, oder vielmehr pseudoschöner Künste, als über jede Einsprache der Religion und der natürlichen Moral erhaben gelten müssen: darum kämpft man für den Satz, die schöne Kunst sey lediglich um ihrer selbst willen da, und sie hebe ihr eigenes Wesen auf, sobald sie um eines Zweckes willen arbeite. Ohne Zweifel ein sehr nobles Ziel wissenschaftlichen Strebens.

Wenn nur die Rechnung wenigstens probehaltig wäre. Nehmen wir an, das was De Lamennais „einen Unsinn" nannte, wäre vollkommen wahr; denken wir uns, die schönen Künste wären in der That nicht

---

[1] Qui me ex versiculis meis putatis,
Quod sint molliculi, parum pudicum.
Catull. carm. 16. *Ad Aurelium et Furium.* v. 3. 4.

[2] Des Cajus Valerius Catullus Gedichte, lateinisch und deutsch, Wien 1803.

befugt oder nicht fähig, für irgend einen guten Zweck thätig zu seyn: würde denn hieraus folgen, daß sie berechtigt seyen, Dinge zu erzeugen und der Menschheit vorzuführen, welche durch ihre Wirkungen derselben nothwendig Verderben und Unheil bereiten müssen? Darf etwa der welcher nicht in der Lage ist, Gutes zu thun, eben darum Böses thun? und wer sich unfähig sieht, seinen Mitmenschen zu nützen, besitzt der das Privilegium, der Verantwortung überhoben zu seyn, wenn es ihm Freude macht ihnen zu schaden? Man muß wahrhaftig staunen, wenn man sieht, mit welcher Dreistigkeit in unserem Jahrhundert eine „Wissenschaft ohne Gott" ihre paradoxen Einfälle der Welt verkündigt; und man muß noch mehr staunen, wenn man die ehrfurchtvolle Unterwürfigkeit betrachtet mit welcher diese Paralogismen entgegengenommen, und die Naivität kindlichen Sinnes womit sie geglaubt, und als Ausfluß der wahren Weisheit nachgebetet werden.

Achter Abschnitt.

Die Architectur oder die höhere Baukunst.

Erstes Kapitel.

Die religiöse Architectur und ihre Aufgabe.

Die religiöse Baukunst im Christenthum ist mit dem Letzteren selbst begründet; wozu sie berufen sey.

332. Der Sohn Gottes hat seiner Kirche die Gewalt und den Befehl gegeben, durch die Verwandlung des Brodes und des Weines in seinen Leib und sein Blut der Majestät Gottes das Opfer darzubringen durch welches, dem Worte des letzten Propheten zufolge, dereinst „vom Aufgange der Sonne bis zum Niedergange der Name des Herrn der Heerschaaren groß seyn sollte unter den Völkern". Der Sohn Gottes hat überdies, als die Mittel zur Entsündigung und Heiligung derer die an ihn glauben, den Händen seiner Kirche die Sacramente anvertraut; und er hat dieselbe drittens bevollmächtigt und beauftragt, der Christenheit fort und fort seine Lehre und seine Gebote zu verkündigen.

Mit diesen von dem Herrn getroffenen Einrichtungen ist die religiöse Architectur im Christenthum für alle Zeiten gesetzt. Denn wenn die bezeichneten Anordnungen ausgeführt werden sollen, dann bedarf es nicht nur, für das Opfer, des Altars, sondern zugleich des geeigneten Gebäudes in welchem derselbe sich zu erheben, und in welchem die christliche Gemeinde zur Feier der heiligen Geheimnisse, zum Empfange der Sacramente, zur Anhörung des Wortes Gottes, und zu den anderen Uebungen des gemeinsamen Gottesdienstes sich zu versammeln hat. Geeignet für eine solche Bestimmung ist das Gotteshaus, die „Kirche", aber nur dann, wenn sie, soweit sich das bei einem Werke der Menschenhand erreichen läßt, der Majestät Gottes den sie verherrlichen, und der unerfaßlichen Hoheit der Geheimnisse welche sich in ihren Räumen vollziehen sollen,

würdig erscheint; wenn sie überdies in der Weise erbaut und ausgestattet ist, daß sie die Seele des Christen mächtig zu ergreifen, seinen Geist auf die übernatürlichen Thatsachen des Glaubens hinzulenken, sein Gemüth von dieser Erde zu lösen, und in demselben lebendige Gefühle der Ehrfurcht, der Anbetung, der Andacht wirksam anzuregen vermag.

Jene Eigenschaften welche überhaupt einem körperlichen Dinge, welche insbesondere einem Gebäude, und zwar einem jeden das sie besitzt, Schönheit verleihen: Festigkeit, Einheit, Regelmäßigkeit, Zweckmäßigkeit der Einrichtung, Eurhythmie und Symmetrie[1], diese Vorzüge allein sind, solchen Anforderungen gegenüber, nicht genügend. Die Christenheit hat das gefühlt: und sie hat von Alters her gefunden, daß dem Zwecke um den es sich handelt, nicht besser entsprochen werden könne, als durch ein Gebäude das, soweit es eben anginge, als symbolisches Nachbild jenes geistige Haus darstellte, jenen unsichtbaren Tempel Gottes, welchen der Glaube sie kennen gelehrt hatte[2]. Wo ist dieser Tempel, und wie haben wir uns dieses geistige Haus Gottes vorzustellen?

§. 1.

Das geistige „Haus“ und der unsichtbare „Tempel Gottes“ nach der Lehre der Offenbarung.

333. „Denket nicht,“ so hörten wir früher (S. 106) St. Augustin in einer Predigt den Christen sagen, „denket nicht, der Tempel Gottes sey außer euch. Liebet die Gerechtigkeit, und ihr selber seyt Gottes Tempel.“ Es war die Lehre der Apostel, welche der Bischof von Hippo in diesen Worten wiederholte. „Mit ihm“, so hatte einst der Fürst der Apostel die Christenheit gelehrt, „mit ihm seyt ihr verbunden, dem lebendigen Steine, den, von den Bauleuten verworfen, Gott auserwählt hat und verherrlicht; und über ihm erhebet ihr euch, selbst lebendige Steine, als geistiger Tempel.“ „Ich schreibe dir dieses,“ hatte der Apostel dem Timotheus gesagt, „auf daß du wissest wie du aufzutreten hast im Hause Gottes, das heißt in der Gemeinde des lebendigen Gottes, welche die Säule ist und der Grundbau der Wahrheit.“ Und wie oft hatte er es nicht den Gläubigen ans Herz gelegt, daß sie als die Gemeinde Christi „der lebendige Tempel des göttlichen Geistes wären“, „das Haus Gottes“,

[1] Vgl. N. 90 ff. S. 120 ff. N. 94. S. 127 f.

[2] „Ein symbolisches Bild“ eines Gegenstandes ist „ein Bild einer Analogie“ eben dieses Gegenstandes. „Eine Analogie“ eines Dinges nennen wir eine (wirkliche oder durch die Phantasie gebildete) Erscheinung, welche demselben analog ist, und darum geeignet, uns dessen Auffassung zu vermitteln. Vgl. meine „Theorie der geistlichen Beredtsamkeit“ N. 101—106. (2. Aufl. S. 217 ff.)

das „über den Propheten und Aposteln als seinem Grunde aufsteigt, fest und unerschütterlich ruhend auf dem lebendigen Eckstein, Christus Jesus" [1] 304).

Aber nicht bloß die an Christus den Herrn Glaubenden auf dieser Erde, wie man nach den angeführten Aeußerungen der zwei Apostel denken könnte, umfaßt dieses geistige Haus, dieser unsichtbare Tempel Gottes. Der größere, der weit vorzüglichere Theil desselben liegt außerhalb jenes Gebietes, das die Gesetze der Zeit und des Raumes beherrschen: denn derselbe wird gebildet durch die Gesammtheit der Verklärten am Throne Gottes, „die Myriaden der Engel und die Geister der vollendeten Gerechten" [2]. Dieser vorzüglichere Theil ist gemeint, wenn der Prophet des neuen Bundes in der geheimen Offenbarung wieder und wieder von dem „Tempel Gottes" redet [3]; wenn ihm in demselben „die Lade des Bundes" gezeigt wird, und „der goldene Altar, vor welchem, mit dem Rauchfaß aus lauterem Golde, der Engel steht, die Gebete der Heiligen opfernd"; wenn er endlich „in der Mitte der hehren Versammlung vor dem Throne Gottes das Lamm stehen sieht, wie geschlachtet" [4]; diesen vorzüglicheren Theil, das Haus Gottes das nur dem Glauben sichtbar ist, hatte der Herr im Auge, da er Abschied nahm von den Seinen, und sie tröstend sagte: „In dem Hause meines Vaters sind viele Stätten: ich gehe hin, euch einen Platz zu bereiten"; diesen in noch viel dunklerer Zeit der Prophet, als er, von Bewunderung hingerissen, ausrief: „O Israel, wie so groß ist unseres Gottes Haus, wie so weit der Raum seiner Herrschaft!" [5]

Also die Gott treu gebliebenen Engel, — die in der Gnade Gottes aus diesem Leben Hinübergegangenen, mögen sie nun bereits verklärt seyn, oder noch im Zustande der Läuterung festgehalten werden, — alle lebendigen Glieder endlich der wahren Kirche auf dieser Erde, — mit Einem Worte die Gesammtheit derjenigen aus den mit Vernunft begabten Geschöpfen, welche dem menschgewordenen Sohne Gottes anhangen und der Wahrheit die Er verkündigt hat: diese ist es welche wir bezeichnen, wenn wir im Sinne der Offenbarung und mit der heiligen Schrift von dem „unsichtbaren Tempel" Gottes reden, oder von seinem „geistigen Hause".

---

[1] 1. Petr. 2, 4. 5. 1. Tim. 3, 15. 1. Cor. 3, 16. 2. Cor. 6, 16. Hebr. 3, 6. 10, 21. Eph. 2, 19. 20.

[2] Hebr. 12, 22. 23.

[3] Offenb. 3, 12. 7, 15. 14, 15. 17. 15, 5. 6. 8. 16, 1. 17.

[4] Offenb. 11, 19. 8, 3. 5, 6.

[5] Joh. 14, 2. Baruch 3, 24.

§. 2.

Der Absicht der Kirche nach soll die Architectur das materielle Gotteshaus so gestalten, daß es den „unsichtbaren Tempel“ Gottes symbolisch darstellt.

Wilhelm Durandus; Thomas von Aquin. Stellen aus den liturgischen Büchern. Friedrich von Schlegel. Die triumphirende Kirche und die streitende sind Theile eines einzigen Ganzen.

334. Von Alters her, sagte ich früher, habe die Christenheit gefunden, — und ohne Zweifel hatte sie es von den Aposteln gelernt, — daß der Bestimmung, den würdigen Raum zu bieten für die Feier der heiligen Geheimnisse und die Verkündigung des Wortes Gottes, ein Gebäude nur dann vollkommen entsprechen könne, wenn es sich darstelle als das symbolische Nachbild des geistigen Tempels Gottes. „Das Wort Kirche ist sowohl der Name für das materielle Haus von Stein, als für die Gesammtheit derer die an Christus glauben. Die materielle Kirche von Stein aber, in welcher die Christen sich zum Gottesdienste versammeln, bedeutet eben diese Gesammtheit, und namentlich jene hehre Gemeinde, welche im Himmel sich aus lebendigen Steinen zusammenfügt“: so sprach diesen Gedanken vor sechshundert Jahren der gelehrte Bischof von Mende aus, Wilhelm Durandus 305). Und um dieselbe Zeit hatte Thomas von Aquin geschrieben: „Das Gebäude in welchem das Geheimniß des Leibes und Blutes Christi gefeiert wird, bedeutet die Kirche, und wird zugleich ‚Kirche‘ genannt“ 306).

Einen entscheidenden Beweis für die Wahrheit dieser Auffassung finden wir namentlich in den von der Kirche vorgeschriebenen liturgischen Büchern. Wenn der Bischof für den Bau eines neuen Gotteshauses den Grundstein gesegnet und in die Erde gelegt hat, dann fordert er die um ihn Versammelten auf, anzurufen den Allmächtigen „in dessen Hause viele Stätten sind“ 307); und bald darauf betet er selber zu ihm „der, indem er alle seine Heiligen um sich versammelt, in ihnen seiner Majestät eine unvergängliche Wohnstätte baut“ 308). Bei der Einweihung des vollendeten Gebäudes wird dieselbe Aufforderung, und später auch dasselbe Gebet wiederholt. Während man aber in feierlichem Zuge die Reliquien der Märtyrer in die zu weihende Kirche trägt, wird, neben anderen, diese Antiphon gesungen: „Machet euch auf, ihr Heiligen Gottes, ziehet ein in die Stadt des Herrn“ 309). Später, wo der Bischof sich anschickt, die zwölf Kreuze rings an den Wänden der Kirche mit Chrisam zu salben und sie dann zu incensiren, stimmt er die Antiphon an: „Kostbare Steine, Jerusalem, sind alle deine Mauern, aus Edelsteinen bauen deine Thürme sich“ 310). Bald darauf singt, indeß der Bischof die Salbungen vollzieht, der Chor das Responsorium: „Das ist Jerusalem, des Himmels

weite Stadt, geschmückt als die Vermählte des Lammes: denn sie ist sein Zelt geworden, Alleluja. Ihre Thore schließen sich des Tages nicht, und sie kennt keine Nacht" 311); dann dieses andere: „Deine Straßen, Jerusalem, sind lauteres Gold, Alleluja, darin ertönt das Lied der Freude, Alleluja; und auf deinen Plätzen insgesammt singt Alles, Alleluja, Alleluja. In strahlendem Lichte wirst du erglänzen, und beugen werden sich vor dir alle Lande der Erde" 312).

Ist die lange Function der Weihung des Hauses Gottes endlich abgeschlossen, dann beginnt das Hochamt mit jenen Worten, die vor Jahrtausenden einst der Patriarch gesprochen, als im Traumgesichte der Herr selber zu ihm geredet, und er die Engel Gottes auf der geheimnißvollen Leiter hatte auf- und niedersteigen sehen: „Furchterfüllt ist diese Stätte! fürwahr, hier ist nichts anders als das Haus Gottes und des Himmels Thor, und sie soll heißen Gottes Saal" 313). Und so oft der Jahrestag der Weihe wiederkehrt, betet am Schlusse eben dieser Messe der Priester wiederum zu dem Herrn „der aus lebendigen und auserlesenen Steinen seiner Majestät den ewigen Tempel erbaut" 314); die Epistel der Messe aber bildet die folgende Stelle aus der geheimen Offenbarung:

„In jenen Tagen sah ich die heilige Stadt, das neue Jerusalem, niedersteigen aus dem Himmel von Gott, angethan wie die Neuvermählte, da sie geschmückt ist für ihren Mann. Und ich vernahm eine gewaltige Stimme von dem Throne, welche sprach: Das ist das Gezelt Gottes bei den Menschen; und er wird wohnen unter ihnen, und sie werden sein Volk seyn, und Gott selber wird unter ihnen seyn, ihr Gott; und abwischen wird Gott jegliche Thräne von ihren Augen, und der Tod wird fürder nicht seyn, und Trauer und Klage und Weh wird fürder nicht seyn, weil das Erste dahingegangen ist. Und es sprach der auf dem Throne sitzt: Siehe, ich mache Alles neu" [1].

335. Ich denke, in diesen Stellen aus den liturgischen Büchern tritt der Sinn der Kirche unverkennbar genug hervor: das materielle Gotteshaus, das Gebäude von Stein, sollte nach ihrer Absicht als symbolisches Bild dem gläubigen Gemüthe den geistigen Tempel Gottes darstellen, von welchem die Offenbarung uns Kunde gibt, namentlich die ewige Wohnung Gottes in der Gesammtheit der bereits Verklärten, sein unvergängliches Haus über den Sternen. Friedrich von Schlegel hat das, und wahrscheinlich ohne Hülfe der liturgischen Bücher, ganz richtig erkannt. „Die Bedeutung", schreibt er, „war das vornehmste Ziel jener alten Künstler: und man kann nicht zweifeln, daß sie oftmals" (vielmehr, immer) „die bestimmte und bewußte Absicht hatten, in den sichtbaren Gebäuden der Kirche die Kirche selbst, im geistigen Sinne

[1] Offenb. 21, 2—5.

nämlich, den Begriff derselben, nach dem verschiedenen Verhältnisse, darzustellen und anzudeuten, da sie bald als streitend bald als triumphirend gedacht wird"[1]. Und selbst Schiller scheint diese hohe symbolische Bedeutung des Gotteshauses empfunden zu haben:

Prächtiger, als wir in unserm Norden,
Wohnt der Bettler an der Engelspforten,
Denn er sieht das ewig einz'ge Rom!
Ihn umgibt der Schönheit Glanzgewimmel,
Und ein zweiter Himmel in den Himmel
Steigt Sanct Peters wunderbarer Dom[2].

Wir könnten noch hervorheben, daß mehrere der vorher aus dem römischen Pontificalbuche angeführten poesievollen Gedanken theils der geheimen Offenbarung, theils dem Lobgesange des greisen Tobias entnommen sind, und aus solchen Stellen gebildet, in welchen ganz offenbar die Herrlichkeit der Kirche, und zwar vorzugsweise der „triumphirenden", gefeiert wird[3]. Indeß wir wollen hierbei nicht verweilen; dafür mögen, als Abschluß unseres Beweises, die vier ersten Strophen des schönen Hymnus hier folgen, welchen das römische Brevier für den Tag der Kirchweihe sowohl als für die Jahresfeier derselben vorschreibt 315).

Des Himmels Stadt, Jerusalem,
Des Friedens selige Heimat du,
Ragst zu den Sternen hoch empor,
Lebendige Steine sind dein Bau;
Viel tausend Engel halten Wacht
Um dich, des Heilands reinste Braut.

O glücklichste der Bräute du!
Den eignen Glanz zur Mitgift schenkt'
Der Vater dir, es übergoß
Mit seiner eignen Schöne dich
Der Sohn; ihm bist du angetraut,
Fürstin, des Himmels hehre Stadt.

Von Edelsteinen funkelnd, weit
Für Alle offen steht dein Thor:
Denn Führerin zu dir hinauf
Dem Sterblichen die Tugend ist,
Die Liebe Christi, welche Qual
Und Kreuz geduldig tragen lehrt.

---

[1] F. Schlegel, Grundzüge der gothischen Baukunst. Werke (Wien 1846) Bd. 6. S. 185.

[2] Schiller, An die Freunde.

[3] Man vergl. Offenb. 21, 25. 21, 18. 21, 23. Tob. 13, 21. 22. 13, 13.

Nur durch des Meißels harten Stoß,
Durch Hammerschläge ohne Zahl
Geglättet von des Meisters Hand,
Zum Bau der Stein sich eignen kann;
Denn dicht gedränget Stein an Stein
Der mächtige Dom zum Himmel strebt.

336. Wenn in diesem Hymnus, wie gleichfalls in den früher aus den liturgischen Büchern gegebenen Stellen, vorzugsweise die triumphirende Kirche als dasjenige gefeiert wird, als dessen symbolisches Bild das materielle Gotteshaus erscheinen soll, so ist das ganz natürlich. Die Gemeinde der Auserwählten, der bereits Verklärten ist ja, wie wir schon gesagt haben, durchaus der vorzüglichere, weitaus größere Theil des unsichtbaren Tempels Gottes; im ewigen Leben allein erscheint dieser Tempel in seiner vollen Pracht und Schönheit, während die übernatürlichen Vorzüge der streitenden Kirche, als des noch nicht vollendeten Theiles, noch größtentheils verborgen sind. Dagegen wäre es Unrecht, wenn man aus unseren Stellen die Folgerung ziehen wollte, als ob allein die triumphirende Kirche in dem materiellen Gebäude symbolisch dargestellt wäre. Lehrt uns ja doch die Offenbarung, daß Alle die dem menschgewordenen Sohne Gottes anhangen, durch die „Gemeinschaft der Heiligen“ zu Einem „Reiche Gottes“, zu Einer „Stadt Gottes“ verbunden sind; daß die streitende Kirche nur der Erscheinung, nicht dem Wesen nach von dem himmlischen Jerusalem verschieden ist; daß beide zusammen Eine Familie bilden, Ein geistiges Haus, Einen Tempel des lebendigen Gottes durch „den Haupt- und Eckstein, durch welchen der ganze Bau zusammengehalten wird, um aufzusteigen als heiliger Tempel in dem Herrn, als die geistige Wohnstätte Gottes“ 316).

Wie einst vom Berge hoch der Stein,
Gelöset nicht durch Menschenhand [1],
So von des Himmels lichten Höh'n
Des Vaters Sohn herniederstieg,
Der Eckstein, mit dem himmlischen
Zu einen fest das ird'sche Haus 317).

---

[1] „So schautest du, bis sich losriß ein Stein vom Berge, nicht durch Menschenhand . . Der Stein aber welcher die Bildsäule zerschmettert hatte, ward ein gewaltiger Berg, und erfüllte die ganze Erde.“ Daniel 2, 34. 35.

§. 3.

Wie im Allgemeinen die Architectur zu verfahren hatte, um der bezeichneten Absicht der Kirche zu entsprechen.

337. Aber wie mußte die Baukunst verfahren, wenn sie den im Vorhergehenden characterisirten Gedanken der Christenheit ausführen, und für die Feier der heiligen Geheimnisse ein Gebäude herstellen wollte, in welchem der Gemeinde das symbolische Bild des geistigen Tempels Gottes entgegenträte? Sie mußte darauf ausgehen, dem Gotteshause, soweit dasselbe als körperlicher Gegenstand dafür empfänglich seyn kann, jene Vorzüge zu geben, durch welche sich der geistige Tempel Gottes auszeichnet; sie mußte zugleich in dem Gebäude, oder in einzelnen Elementen desselben, die vorzüglichsten Thatsachen zum Ausdruck zu bringen, oder doch anzudeuten suchen, von denen der geistige Tempel Gottes in seinem Werden und Seyn, das heißt, von denen die Geschichte des Reiches Gottes und seiner Kirche getragen wird.

Das geistige Haus Gottes ist das Werk der untheilbaren Einen Dreifaltigkeit: und für sie bildet es, durch sie selbst verklärt, die unvergängliche Wohnung. Jeder einzelne Stein entsteht, und wird zugleich in den Bau eingefügt, entweder durch die Taufe auf den Namen des Vaters und des Sohnes und des heiligen Geistes, oder aber, insofern es sich um die reinen Geister handelt, dadurch, daß er als das übernatürliche Nachbild der allerheiligsten Dreifaltigkeit ins Daseyn gerufen wird. Der ewige Priester in dem unsichtbaren Tempel aber, der Fürst des Reiches Gottes, das Haupt der Kirche aus Engeln und Menschen, ist der menschgewordene Sohn Gottes, Jesus Christus der Gekreuzigte; er ist zugleich ihr Gründer, er ist fort und fort durch seinen Geist das ausschließliche Princip ihres Lebens, ihr Mittelpunkt, und ihr höchster und letzter Zweck.

Welche sind anderseits die Vorzüge, die als die hervorragendsten Eigenschaften des Reiches Gottes oder seines geistigen Tempels gelten? Derselbe ist weitaus das schönste und zugleich das erhabenste unter allen Werken Gottes. Er bildet den Mittelpunkt und den eigentlichen Zweck alles Anderen, das außer Gott Daseyn hat, und ragt, wie „die Stadt hoch auf dem Berge", weithin sichtbar über Alles empor. Das Reich Gottes ist unermeßlich groß, es kennt keine Gränzen. Sein Antheil ist unversiegbares, unerschöpflich reiches Leben, ist unwiderstehliche, immer siegende Macht, ist unüberwindliche Festigkeit und ewige Dauer.

Das also sind, kurz angedeutet, die Vorzüge welche in analogen Eigenschaften ihrer Werke die religiöse Baukunst an den Letzteren hervortreten lassen, das die Thatsachen, die sie in denselben symbolisch wieder-

zugeben bestrebt seyn mußte. Gelang es ihr, dann hatte sie ihre Aufgabe gelöst. In wiefern sie das wirklich gethan, darüber zu berichten, ist nicht die Aesthetik berufen, sondern die Geschichte der Architectur. Wenn wir darum in dem folgenden Kapitel die thatsächlichen Leistungen dieser Kunst näher ins Auge fassen, so thuen wir es lediglich, weil eine kurze Besprechung derselben zu dem bisher Gegebenen eine sehr angemessene Erläuterung bilden kann.

Zweites Kapitel.

Die religiöse Baukunst, namentlich die gothische, hat den Gedanken der Kirche, wonach das materielle Gotteshaus das symbolische Bild des unsichtbaren Tempels Gottes seyn soll, in sehr vollkommener Weise zur Ausführung gebracht.

Die verschiedenen historischen Style der religiösen Architectur.

338. **Besseren** Verständnisses halber lassen wir eine ganz kurze historische Notiz vorausgehen.

Bis gegen den Ausgang des ersten Jahrtausends unserer Zeitrechnung baute man die Kirchen in jener Weise, welche der „altchristliche Styl" oder der „Basilikenstyl" genannt wird. Wurde bisher meistens die Ansicht festgehalten, als hätten die Christen einfach die alte, römisch-heidnische, Markt- und Gerichtsbasilica, ohne Weiteres, nur mit gewissen Umgestaltungen, für ihre liturgischen Bedürfnisse verwendet, so haben die neuesten Forschungen festgestellt, daß diese Annahme als ein Irrthum betrachtet werden muß. Die altchristliche Basilica ist eine eigene, selbständige Schöpfung des christlichen Geistes[1].

Von dem Ende des zehnten Jahrhunderts bis zum Ende des zwölften herrschte der „romanische" Styl. An diesen schloß sich der „Uebergangsstyl", welchem bald, um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts und noch früher, der „gothische" Styl folgte. Die Blütezeit dieses Letzteren gehört dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts und dem vierzehnten an, namentlich seiner ersten Hälfte; das fünfzehnte Jahrhundert und der Anfang des sechzehnten ist die Zeit des „spätgothischen" Styles und seiner Entartung.

Neben diesem erhob sich, seit 1420, der „Styl der Renaissance":

---

[1] Vgl. W. Lübke, Geschichte der Architectur (4. Aufl.) S. 215 f. Kraus, Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer, Art. Basilica, S. 118 f. Martigny, Dictionnaire des Antiquités chrétiennes, (Nouv. édit. Paris 1877), *Basiliques chrét.* p. 88 ss.

der „Frührenaissance“ bis 1500, der „Hochrenaissance“ von da bis 1580. Am Schlusse des sechzehnten Jahrhunderts ging die Letztere in den „Barock-“ oder „Rococo-Styl“ über, und dieser nach der Mitte des achtzehnten in den „Zopfstyl“.

Die eingehende Characteristik dieser verschiedenen Bauweisen findet man bei Jakob, „Die Kunst im Dienste der Kirche“, und in Lübke's „Geschichte der Architectur“.

§. 1.

Beweis des aufgestellten Satzes.

Wie die Zeit des Zopfes und jene des Rococo über die gothische Baukunst dachte. Goethe's Urtheil. Der Werth der von ihm bezeichneten Vorzüge eines gothischen Münsters liegt hauptsächlich in der Bedeutung welche sie demselben verleihen; diese Bedeutung entspricht aber genau dem Gedanken der Kirche.

339. Unter der Ueberschrift „Gothisch“, belehrte vor etwas mehr als hundert Jahren in seiner „Allgemeinen Theorie der schönen Künste“, Sulzer seine Zeitgenossen also. „Man bedienet sich dieses Beiworts in den schönen Künsten vielfältig, um dadurch einen barbarischen Geschmack auszudrücken. Fürnehmlich scheint es eine Unschicklichkeit, den Mangel der Schönheit und guter Verhältnisse in sichtbaren Formen anzuzeigen, und ist daher entstanden, daß die Gothen die sich in Italien niedergelassen, die Werke der alten Baukunst auf eine ungeschickte Art nachgeahmt haben ... Das Gothische ist überhaupt ein ohne allen Geschmack gemachter Aufwand auf Werke der Kunst, denen es nicht am Wesentlichen, auch nicht am Großen und Prächtigen, sondern am Schönen, am Angenehmen und Feinen fehlt. Darum nennt man nicht nur die von den Gothen aufgeführten plumpen, sondern auch die abenteuerlichen und mit tausend unnützen Zierrathen überladenen Gebäude, wozu vermuthlich die in Europa sich niedergelassenen Saracenen die ersten Muster gegeben haben, gothisch.“

Bewunderer des Styles von welchem Sulzer hier so wegwerfend redet, würden ihm Unrecht thun, wenn sie ihm dafür zürnten. Sulzer spricht nur aus, was Andere ihn gelehrt hatten, und was bereits ein Jahrhundert früher allgemein als unbestrittenes Axiom anerkannt war. La Brüyere, Fenelon, Moliere behandeln den gothischen Styl mit derselben Geringschätzung[1]. Auch Goethe war, in Folge des Unter-

[1] On a dû faire du style ce qu'on a fait de l'architecture: on a entièrement abandonné l'ordre gothique *que la barbarie avait introduit* pour les

richts den er genossen, in denselben Anschauungen befangen; hören wir ihn selber.

„Als ich das erste Mal nach dem Münster ging, hatte ich den Kopf voll allgemeiner Erkenntniß guten Geschmacks. Auf Hörensagen ehrte ich die Harmonie der Massen, die Reinheit der Formen, war ein abgesagter Feind der verworrenen Willkürlichkeiten gothischer Verzierungen. Unter die Rubrik ‚Gothisch', gleich dem Artikel eines Wörterbuchs, häufte ich alle synonymischen Mißverständnisse, die mir von Unbestimmtem, Ungeordnetem, Unnatürlichem, Zusammengestoppeltem, Aufgeflicktem, Ueberladenem jemals durch den Kopf gezogen waren. Nicht gescheidter als ein Volk, das die ganze fremde Welt barbarisch nennt, hieß Alles gothisch, was nicht in mein System paßte, von dem gedrechselten bunten Puppen- und Bilderwerk an, womit unsere bürgerlichen Edelleute ihre Häuser schmücken, bis zu den ernsten Resten der älteren deutschen Baukunst, über die ich, auf Anlaß einiger abenteuerlicher Schnörkel, in den allgemeinen Gesang einstimmte: ‚Ganz von Zierrath erdrückt!' — und so graute mir's im Gehen vor dem Anblick eines mißgeformten, krausborstigen Ungeheuers" [1].

Ich glaube wir haben nicht Unrecht, wenn wir in der Verachtung mit welcher diesen Zeugnissen zufolge die Zeit des Zopfes und jene des Rococo auf die gothische Kunst herabsah, schon einen beachtenswerthen Beweis für den besonderen Werth der Letzteren finden. Für ein selb-

---

palais et pour les temples; on a rappelé le dorique, l'ionique et le corinthien; ce qu'on ne voyait plus que dans les ruines de l'ancienne Rome et de la vieille Grèce, devenu moderne, éclate dans nos portiques et dans nos péristyles. De même on ne saurait en écrivant rencontrer le parfait, et, s'il se peut, surpasser les anciens, que par leur imitation. La Bruyère, Caractères (Paris 1845) chap. 1. p. 26.

In demselben Sinne redet Fenelon, Dialogues sur l'éloquence, 2. (éd. Delzons, Paris 1861) p. 84. 85. Lettre sur les occupations de l'Acad. franç. (éd. Despois, Paris 1869) p. 107 s. Eine Stelle aus Moliere, und eine andere von J. J. Rousseau, gibt A. Reichensperger, Vermischte Schriften über christl. Kunst, (Leipzig 1856) S. 28 f.

[1] Goethe, „Von deutscher Baukunst" (Werke, Stuttgart 1869, Bd. 35. S. 3). Der Münster von welchem Goethe redet, ist der von Straßburg. Dieser „hat zwar noch eine ältere romanische Choranlage mit Querschiff, hoher Kuppel und einer Krypta; aber seine drei 1275 vollendeten Schiffe zeigen bei großartigen Dimensionen eine solche Selbständigkeit und Reinheit in der Behandlung des neuen" (des gothischen) „Bauprincips, seine durch Erwin von Steinbach 1277 begonnene Façade mit den zwei Westthürmen, von denen nur der nördliche 1439 durch Johann Hültz von Cöln vollendet wurde, eine so schöne Harmonie und Maaßhaltung, bei den edelsten Formen, daß dieser Bau mit Recht als eines der vollendetsten Werke gothischen Styles bezeichnet wird". Jakob, Die Kunst im Dienste der Kirche (1880. 3. Aufl.) S. 83.

ständiges Genie wie Goethe übrigens ist es genug, mit eigenen Augen zu sehen, um alle Vorurtheile sich zerstreuen zu lassen. „Mit welcher unerwarteten Empfindung", erzählt der Dichter weiter (a. a. O. S. 4), „überraschte mich der Anblick, als ich davor trat: Ein ganzer großer Eindruck füllte meine Seele, den, weil er aus tausend harmonirenden Einzelheiten bestand, ich wohl schmecken und genießen, keineswegs aber erkennen und erklären konnte. Sie sagen, daß es also mit den Freuden des Himmels sey. Und wie oft bin ich zurückgekehrt, diese himmlisch-irdische Freude zu genießen, den Riesengeist unserer älteren Brüder in ihren Werken zu umfassen! Wie oft bin ich zurückgekehrt, von allen Seiten, aus allen Entfernungen, in jedem Lichte des Tages zu schauen seine Würde und Herrlichkeit! Schwer ist's dem Menschengeist, wenn seines Bruders Werk so hoch erhaben ist, daß er nur sich beugen und anbeten muß. Wie oft hat die Abenddämmerung mein durch forschendes Schauen ermattetes Auge mit freundlicher Ruhe geletzt, wenn durch sie die unzähligen Theile zu ganzen Massen schmolzen, und nun diese, einfach und groß, vor meiner Seele standen, und meine Kraft sich wonnevoll entfaltete, zugleich zu genießen und zu erkennen! Da offenbarte sich mir, in leisen Ahnungen, der Genius des großen Werkmeisters. Was staunst du? lispelte er mir entgegen. Alle diese großen Massen waren nothwendig; und siehst du sie nicht an allen älteren Kirchen meiner Stadt? Nur ihre willkürlichen Größen habe ich zum stimmenden Verhältniß erhoben. Wie über dem Haupteingang, der zwei kleinere zu den Seiten beherrscht, sich der weite Kreis des Fensters öffnet, der dem Schiffe der Kirche antwortet, und sonst nur Tageloch war, wie hoch darüber der Glockenplatz die kleineren Fenster forderte! — das all war nothwendig, und ich bildete es schön. Aber ach, wenn ich durch die düsteren erhabenen Oeffnungen hier zur Seite schwebe, die leer und vergebens da zu stehen scheinen! In ihre kühne schlanke Gestalt hab' ich die geheimnißvollen Kräfte verborgen, die jene beiden Thürme hoch in die Luft heben sollten, deren, ach, nur Einer traurig da steht, ohne den fünfgethürmten Hauptschmuck den ich ihm bestimmte, daß ihm und seinem königlichen Bruder die Provinzen umher huldigten! — Und so schied er von mir, und ich versank in theilnehmende Traurigkeit, bis die Vögel des Morgens die in seinen tausend Oeffnungen wohnen, der Sonne entgegenjauchzten, und mich aus dem Schlummer weckten. Wie frisch leuchtete er im Morgenduftglanz mir entgegen, wie froh konnt' ich ihm meine Arme entgegenstrecken, schauen die großen harmonischen Massen zu unzählig kleinen Theilen belebt, wie in Werken der ewigen Natur, bis aufs geringste Zäserchen Alles Gestalt, und Alles zweckend zum Ganzen; wie das festgegründete, ungeheure Gebäude sich leicht in die Luft hebt, wie durchbrochen Alles, und doch für die Ewigkeit!"

340. Es ist in Wahrheit Schade, daß Goethe den Münster nicht mit den Augen des vollen christlichen Glaubens betrachten, und darum den Gedanken des Erbauers und seiner Zeit nur dunkel ahnen konnte; daß es uns nicht beschieden war, ihn als katholischen Christen sich über das herrliche Gotteshaus äußern zu hören. Der geniale junge Dichter ist entzückt von der erhabenen Großartigkeit des wunderbaren Werkes, von der vollendeten Einheit und Festigkeit des Baues bei größter Leichtigkeit und Freiheit der Construction, von der Zweckmäßigkeit, den schönen Verhältnissen und der unvergleichlichen Harmonie aller Theile, von der sorgfältigen und kunstreichen Ausführung auch des kleinsten derselben: aber er deutet mit keinem Worte an, — es ist als ob er gar nicht daran dächte, — warum alle diese Vorzüge auf das Gemüth einen so mächtigen Eindruck machen, und einen Jeden der sie einigermaßen zu würdigen versteht, mit Bewunderung und hoher Freude erfüllen. Der eigentliche Grund dieses Eindruckes liegt in der Bestimmung des ganzen Baues, und in der dieser Bestimmung so vollkommen entsprechenden symbolischen Bedeutung seiner eben erwähnten Vorzüge.

Man denke sich nur einen Augenblick, es gäbe keine übernatürliche Religion, wir wüßten nichts von der wahren Kirche Jesu Christi und allen Geheimnissen die sie uns lehrt: würden wir unter solchen Umständen einen gothischen Münster auch noch in demselben Maaße schön finden und unserer Bewunderung werth? Staunen über eine so riesenhafte Schöpfung des menschlichen Geistes möchten wir wohl auch dann noch; aber dabei könnten wir die Generationen doch zugleich nur bemitleiden, die so viel Mühe und geistige Kraft aufgewendet, um einen gewaltigen Bau zu Stande zu bringen in welchem sich kein einziger Gedanke ausspräche, der uns gar nichts sagte, der ohne alle Bedeutung wäre. Denn, wie wir mit Friedrich von Schlegel schon einmal gesagt haben, „ein noch so herrliches Gebäude, wenn es keine Bedeutung hat", nicht als symbolisches Bild oder Zeichen dem Geiste schöne und große Erscheinungen der unsichtbaren Ordnung vorführt, „gehört auf keine Weise zur schönen Kunst". Dieser Grundsatz wird gegenwärtig allgemein anerkannt. „Man ist einig darüber," berichtet Hermann Lotze, „daß die ganze Conception eines bestimmten Bauwerks, wie Schinkel es ausdrückt, nicht aus seinem nächsten trivialen Zweck allein und aus der Construction entwickelt werden dürfe: so entstehe Trockenes und Starres, das der Freiheit ermangele, und zwei wesentliche Elemente, das Historische und Poetische, gänzlich ausschließe" [1].

Also darum, das war unser Gedanke, darum allein wirken die Schöpfungen der gothischen Architectur mit ihren von Goethe angedeu-

[1] Lotze, S. 539. (Cit. 18.) Vgl. „Aus Schinkels Nachlaß", III. 374.

teten Vorzügen so mächtig auf das Gemüth, weil sie uns Vorzüge einer höheren Ordnung vor die Seele führen, weil sie uns die Herrlichkeit einer anderen Schöpfung, eines großartigeren Baues ahnen lassen, die Pracht jenes Hauses, „das sich erhebt auf unvergänglicher Grundveste, dessen Plan die unerschaffene Weisheit entworfen, das die Hand Gottes selbst erbaut hat"[1].

Wir haben im letzten Paragraphen des vorigen Kapitels bereits angegeben, welche insbesondere jene „Vorzüge einer höheren Ordnung" seyen. Indem wir darum zunächst auf das dort (S. 180*) Gesagte verweisen, ersuchen wir nur den Leser, selbst zu urtheilen, ob nicht die Kirchen der Christenheit, — und vor den übrigen durchweg jene welche im gothischen Style erbaut sind, wie die Kathedralen von Rheims und Chartres, von Salisbury und Exeter und York, von Toledo, Leon und Sevilla, der Dom zu Regensburg, die Lorenzkirche und die Liebfrauenkirche zu Nürnberg, die Kirche der heiligen Elisabeth zu Marburg, des heiligen Lambertus zu Münster i. W., der St. Stephansdom zu Wien, die Münster zu Ulm und Frankfurt a. M. und noch manche andere, vor ihnen allen aber der Dom zu Cöln, — ob, sagen wir, diese Werke nicht in ihrer Großartigkeit und ihrer hohen, ernsten Schönheit als würdige Nachbilder des unsichtbaren Tempels Gottes dastehen; ob sie nicht durch ihre über jedes andere, natürlichen Zwecken dienende Werk weit hinausragenden Thürme, durch ihre schlanken Säulen, durch die Leichtigkeit ihres zu schwindelnder Höhe rastlos hinanstrebenden Baues mit den Spitzen und Thürmchen ohne Zahl, fort und fort das Lebensgesetz, den innersten Gedanken der Kirche dessen aussprechen welcher gesagt hat: „Mein Reich ist nicht von dieser Welt"; ob sie nicht in der unverwüstlichen Festigkeit ihrer colossalen Strebepfeiler und ihrer ungeheuren Steinmassen, die Generationen sich erheben und wieder in Trümmer sinken, Jahrhunderte vorüberziehen sahen ohne selber zu altern, ob sie nicht „das Reich" verkündigen das „kein Ende kennt", das Haus welches „der weise Mann auf den Felsen gegründet", — wie eine Lapidarschrift jenes Wortes das für alle Zeiten der Gottmensch gesprochen: *Tu es Petrus.*

„Was Meer und Alpen im Reiche der Natur sind, das ist der Cölner Dom im Reiche der Kunst, — das erhabenste Symbol der Unendlichkeit": so schrieb vor vier Jahrzehnten August Reichensperger[2]. Ich denke, es wird ihm niemand widersprechen! und auch das wird nie-

---

[1] Expectabat enim fundamenta habentem civitatem: cuius artifex et conditor Deus. Hebr. 11, 10.

[2] „Einige Worte über den Dombau zu Cöln, von einem Rheinländer an seine Landsleute gerichtet (1840)." Bei Reichensperger, Vermischte Schriften über christl. Kunst, S. 9.

mand in Abrede stellen, daß die übrigen gothischen Kirchen, namentlich die größeren, gleichfalls mehr als irgend ein anderes Menschenwerk dazu angethan sind, den Geist aus den engen Gränzen des Irdischen hinauszuführen, und mit der Vorstellung eines Großen, Unübersehbaren, Unmeßbaren in ihm das Gefühl andächtigen Staunens und ehrfurchtvoller Bewunderung zu wecken ob jenes Hauses, dem gegenüber der Prophet einst ausrief: „O Israel, wie so groß ist Gottes Haus, wie unermeßlich weit sein Reich!"

Zu weiterer Ausführung des hiermit angedeuteten Beweises wollen wir in dem Folgenden, im Anschlusse an die allgemeinen, im letzten Paragraphen des vorigen Kapitels gegebenen Gedanken, die hervorragendsten Eigenschaften des unsichtbaren Tempels Gottes, sowie jene historischen Momente ins Auge fassen, welche für denselben in seinem Werden und Seyn von der vorzüglichsten Bedeutung sind, und zeigen, wie die religiöse Baukunst, und insbesondere die gothische, dieselben in ihren Bauwerken symbolisch wiederzugeben wußte.

§. 2.

Eingehendere Ausführung des Beweises.

I.

Wie die gothische Baukunst es verstand, die hervorragendsten Eigenschaften des geistigen Tempels Gottes in ihren religiösen Schöpfungen zu versinnbilden.

341. Das specifische Princip der gothischen Baukunst, ihr eigentliches Wesen, liegt in der Beseitigung, man kann selbst sagen in der Verflüchtigung, der starren Mauermasse: sie löst dieselbe auf und verwandelt sie in ein organisirtes, auf einem streng geometrischen Grunde ruhendes Gliederwerk.

Während darum die Werke des romanischen sowohl als des altchristlichen Styls Mauerbau sind, characterisiren jene des gothischen sich wesentlich als Strebebau; und das um so vollkommener, je mehr sich dieser Styl entwickelte, so daß sich in seinen vorzüglichsten Schöpfungen die Mauern geradezu wegdenken lassen. Das gothische Gotteshaus ist ein System von Strebepfeilern, Strebebogen, Stützen, Gurten und Rippen. „Alles in diesen Kirchen strebt, drängt, steigt, fliegt nach oben. Das spricht sich nicht allein in den Thürmen aus, die sich tiefer als bei jedem anderen Style in den Lufthöhen verlieren; nicht allein in den Säulenbündeln, denen das Auge nur schwindelnd in die hochentlegenen Wölbungen folgt; nicht allein in den verticalen Riesendimensionen der Fenster: es ist in Allem und Jedem, und schon im Spitzbogen selber ausgedrückt. Denn

während im Rundbogen Eine Linie sich vom Boden erhebt, um nach einer oben ausgeführten Krümmung wieder zum Boden zurückzukehren, heben im Spitzbogen sich zwei Linien, die sich in der Spitze begegnen, dort gleichsam ihr Ziel gefunden haben, und sich gegenseitig in der Höhe halten. Wiederum tritt dieses Streben nach oben hervor in der unverkennbaren Abneigung des gothischen Styles vor allen horizontalen Linien. Er vermeidet diese nach der Erde sich hinstreckende oder mit derselben parallel laufende Richtung soviel als möglich selbst dort, wo sie am unvermeidlichsten scheint, beim Ansatze des Gebäudes auf dem Boden, und bei der Scheidung desselben vom Dache. Die Vermeidung an der ersten Stelle wird nicht als Regel eingehalten, und ist auch minder nothwendig; denn jene Horizontale liegt noch nicht im Baue selber: nichtsdestoweniger wird sie hie und da, wie bei dem Dome zu Regensburg, durch Stufen welche rings um das ganze Gebäude laufen, mehr aus dem Auge gerückt. Der horizontale Ansatz des Daches hingegen wird großentheils durch aufstrebende ziervolle Giebel, Fialen und Thürmchen vollständig verborgen, und der aufsteigende Charakter des Ganzen in dieser Weise auch hier festgehalten" [1].

Nirgends erscheint übrigens dieses Streben nach oben in vollerer, ergreifenderer Kraft, als in dem Organismus des Thurmbaues. „Jeder Theil deutet in seiner besonderen Gliederung darauf hin, und jeder obere Abschnitt, der aus dem unteren sich entwickelt, nimmt dasselbe Streben auf. Je weiter die Bewegung nach oben dringt, um so kühner, schlanker, leichter werden die Verhältnisse. Das achteckige Obergeschoß erscheint bereits frei und durchbrochen, fast massenlos. Noch mehr die Spitze, die nur aus acht mächtigen, freistehenden Rippen besteht, zwischen denen, wie im zierlichen Spiele, ein durchbrochenes Rosettenwerk eingespannt ist. Wo endlich die acht Rippen zur äußersten Spitze zusammenlaufen, athmet die rastlose Bewegung, die in sich keinen Abschluß findet, aus, und eine majestätische Blume, in heiliger Kreuzesform ihre Blätter gegen den Himmel emporbreitend, deutet auf das Ziel, welches menschliche Sehnsucht nicht zu erreichen vermochte" [2].

Es kann wohl nicht zweifelhaft seyn, ob dieses Streben nach oben, so hervorragend unter den Merkmalen der gothischen Baukunst, Eigenschaften des Reiches Gottes auszudrücken bestimmt war, und welche. Indem der ununterbrochen und ohne Rast emporstrebende Bau zugleich mit dem Auge des Betrachtenden seine Seele aufwärts zog, sollte er ihm den Gedanken des Apostels nahelegen: „Unser Wandel aber ist im Himmel; denn von dort erwarten wir den Heiland, Jesum Christum

[1] Vgl. Hist.-pol. Blätter, Bd. 79. S. 910 f.

[2] Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte, Kap. 14. §. 1. (1. Aufl.) S. 524.

unsern Herrn"; und „wenn ihr auferstanden seyt mit Christus, dann liebet was droben ist, und nicht, was auf der Erde"[1]. Das ist ja der Ausdruck des Geistes, der die Kirche Gottes beseelt, insofern sie noch auf dieser Erde weilt, und sich bewußt ist, daß sie „hier nicht ihre bleibende Stätte hat, sondern eine zukünftige zu suchen" berufen ist[2].

Man darf sich in der That wundern, wie es möglich war, daß man in neuester Zeit sich veranlaßt sehen konnte, diese Deutung zu verwerfen. Hermann Lotze vertheidigt dieselbe sehr entschieden. „Die unabläßige Hervorhebung des senkrecht aufsteigenden Triebes, und die Zurückdrängung und Durchschneidung aller Horizontalgesimse, war lange der allgemeinen Meinung als ein kraftvoller Ausdruck des aufstrebenden Sinnes der christlichen Weltansicht erschienen. Ich kann nicht begreifen, warum dieser lebhafte Eindruck, den der Anblick der Monumente noch immer wiederholt, jetzt geringschätzig zu den mystischen Träumereien der Nichtsachverständigen gerechnet werden soll. Wie auch immer der gothische Styl aus vielen vereinzelten früheren Elementen entstanden seyn mag, die dann in bestimmter Stunde etwa des Abtes Süger glücklicher Griff zu einem consequenten Ganzen vereinigte: immer lag doch im Hintergrunde wirklich jene eigenthümliche Weltansicht; sie eben hatte jene Bedürfnisse geschaffen, zu deren Befriedigung man auf die Vereinigung aller jener Mittel geleitet wurde"[3].

342. Mit dem Ausdrucke der bezeichneten Richtung des Geistes der Kirche auf Erden, und der ethischen Aufforderung die aus derselben hervorgeht, ist übrigens die Bedeutung der in Rede stehenden Eigenthümlichkeit des gothischen Styles noch keineswegs erschöpft. Der Festhymnus für die Kirchweihe den wir im ersten Kapitel angeführt haben, feiert gleich in der ersten Strophe nicht allein das „Emporragen" des Hauses Gottes „zu den Sternen", sondern auch die Thatsache, daß dasselbe aus „lebendigen Steinen" sich aufbaue. Und eben auch dieser Gedanke ist es, neben dem vorher erwähnten, welchen die gothische Baukunst in der vollendetsten Weise symbolisch wiederzugeben gewußt hat.

Es ist vollkommen gegründet, wenn Schnaase bemerkt, das Streben des Mittelalters erscheine in beiden christlichen Baustylen, im romanischen sowohl als im gothischen, „auf die organische Basilica gerichtet"; wenn, in voller Uebereinstimmung hiermit, Hermann Lotze gleichfalls in beiden, im Gegensatze zur antiken Architectur, das Bestreben erkennt, der gewölbten Decke ihrer Gebäude in dem Unterbau nicht bloß eine Stütze, sondern ein sie aus sich erzeugendes Motiv zu geben, und die den Raum umschließende Mauermasse als allgemeine wirkende Substanz

[1] Phil. 3, 20. Col. 3, 1. [2] Hebr. 13, 14.
[3] Lotze, S. 534. (Cit. 18.).

erscheinen zu lassen, welche die einzelnen constructiven Kräfte des Baues, fast wie die Glieder eines lebendigen Organismus, vermöge eigener innerer Triebkraft aus sich hervorgehen läßt. Aber so sehr auch dieses Bestreben beiden Stylen gemeinsam ist, so ist es doch dem chronologisch späteren, der gothischen Baukunst, unverkennbar in weit höherem Maaße gelungen, dasselbe vollkommen und allseitig durchzuführen. Denn während die romanische Baukunst sich immer noch von einer gewissen „Rücksicht auf antike Formen, oder doch auf das antike, steingemäße Bildungsgesetz" beeinflussen ließ, verstand es die gothische, „diese Rücksicht zu überwinden, und ein ganz neues Princip zu erringen, das sie kühn und mit Selbstbewußtseyn zu immer reicherer Anwendung brachte". Während die romanische Baukunst „dem Mauerkörper noch große ruhige Flächen läßt, aus denen sich die erzeugende Masse nur an wenigen, den Hauptgliederungen der Construction entsprechenden Stellen zu ausdrucksvollen Formen zusammenzieht; während überdies in ihren Werken immer noch der Gegensatz der Träger und des Getragenen hervortritt: löst dagegen der gothische Styl diesen Character eines ruhigen Gleichgewichtes mächtiger lebendiger Kräfte auf in den anderen eines durchgehenden Aufstrebens, in welchem der Gegensatz der Träger und des Getragenen vollständig aufhört, und jeder horizontale Absatz nur die momentane Ruhe und Sammlung der in die Höhe eilenden Thätigkeit, aber nicht den Druck einer zu stützenden Last bezeichnet. Es ist folgerecht, daß die Mächtigkeit dieses Aufstrebens nicht bloß einzelne Theile, sondern den ganzen Mauerkörper mitergreift; daß die ruhenden Wandflächen verschwinden, oder auch an ihnen Linien hervortreten in denen der lebendige Trieb nach oben erwacht; daß die horizontalen Gliederungen durch den rastlosen Verticalismus aller Theile unterbrochen werden; daß an die Stelle des Rundbogens und seiner Ornamentik der Spitzbogen mit der seinigen tritt; daß endlich für die Größe der aufwärts dringenden Macht ein Maaßstab gegeben wird durch die Vielfältigkeit der Gipfel, die vor der Erreichung des letzten Zieles endigen" [1].

Was todt ist, das liegt der Länge nach hingestreckt, sey es auf dem Boden, sey es in einer höheren Ebene welche dem Boden parallel, also horizontal ist; die verticale Richtung, das Stehen wie aus eigener innerer Kraft, ist der Ausdruck des Lebens:

„Denn erdwärts lastet jedes irdische Ding,
Der Geist nur und die Flamme strebt nach oben."

Der Antheil des Reiches Gottes oder seines geistigen Tempels, sagten wir früher, ist nie versiegendes, unerschöpflich reiches Leben, ist un-

---

[1] Vgl. Lotze, S. 530 ff. Schnaase, Bd. 4. S. 86. (Cit. 18.)

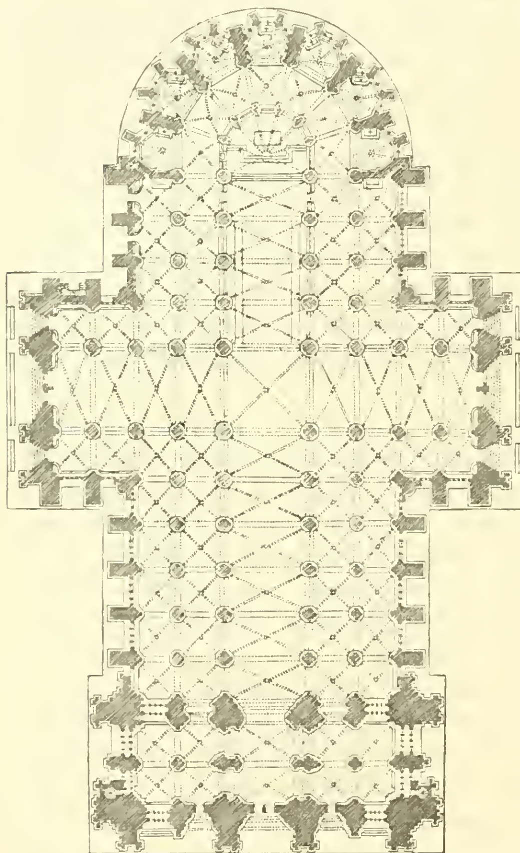
widerstehliche innere Kraft, welche durch nichts sich aufhalten läßt, die jedes Hemmniß siegreich überwindet. Dieses hervorragendste Attribut des Hauses Gottes ist es, die Wurzel und der Kern aller übrigen, welches wir in den Schöpfungen der gothischen Baukunst, durch ihre zuletzt characterisirte Eigenthümlichkeit in unübertrefflicher Vollendung symbolisirt finden.

343. Sinnbildet aber das Gebäude aus todtem Material, im gothischen Style aufgeführt, in vorzüglicher Weise das höchste Leben des Geistes, dann weckt es, durch diesen seinen Vorzug, naturgemäß sehr leicht die Erinnerung an die erste Stufe jenes Theiles der sichtbaren Schöpfung, der sich in Wirklichkeit des Lebens erfreut, nämlich an die vegetabilische Ordnung. Einen Eindruck dieser Art machte der Münster zu Straßburg auf Goethe. „Vermannichfaltige", so läßt er zu Erwin von Steinbach den Genius sprechen, der ihn die gothische Bauweise lehrt, „vermannichfaltige die ungeheure Mauer die du gen Himmel führen sollst, daß sie aufsteige gleich einem hocherhabenen, weitverbreiteten Baume Gottes, der mit tausend Aesten, Millionen Zweigen, und Blättern wie der Sand am Meere, ringsum der Gegend verkündet die Herrlichkeit des Herrn, seines Meisters" [1].

So lag also, nachdem einmal das vorher erwähnte neue Princip des verticalen Baues gefunden und durchgeführt war, auch der Gedanke nicht mehr fern, durch nachbildende Darstellungen von Erzeugnissen der organischen Natur, insbesondere des Pflanzenreiches, den symbolischen Ausdruck des Lebens und der von innen wirkenden Kraft noch zu verstärken. Es ist namentlich die zweite Periode der gothischen Baukunst, die Zeit ihrer eigentlichen Blüte (ungefähr von 1250 bis 1350), welche die glückliche Ausführung dieses Gedankens characterisirt. Auch in den Bauwerken dieser Periode liegen dem architectonischen Plane noch dieselben geometrischen Figuren zu Grunde wie in jenen der früheren Zeit, das Dreieck, das Quadrat, die Kugel und die Kreuzform. Aber sie läßt diese Figuren nicht mehr in ihrer geometrischen Strenge und Reinheit hervortreten; sie verbirgt sie dem Auge, indem sie „Alles mit dem reichen Blätterschmuck und mit der blühendsten Fülle des Lebens umkleidet: so wie auch auf dem Teppich des Frühlings an dem Reichthum alle der grünenden Gewächse das Gesetz ihrer Structur und die innere Geometrie der Natur nicht mehr im Einzelnen sichtbar hervortritt, sondern Alles frei in unendlichem Leben blüht und seine Schönheit entfaltet. Das Wesen der gothischen Baukunst" — richtiger, ein wesentliches Merkmal derselben während der bezeichneten Periode — „besteht also in der naturähnlichen Fülle und Unendlichkeit der inneren Gestaltung und der äußeren

[1] Goethe, S. 3. (Cit. 183*.)

blumenreichen Verzierungen. Daher die unermüdlichen und unzähligen steten Wiederholungen der gleichen Zierrathen, daher das Pflanzenähnliche derselben, wie an blühenden Gewächsen, daher die in zarten Ranken aufschießende Gestaltung der Säulen, Bogen und Fenster, wie von verschlungenen Zweigen, und der reiche Blätterschmuck aller Verzierungen" [1]. Ich zweifle, ob sich eine Bauweise denken läßt, welche den Gedanken eines geistigen, darum von der Fülle des Lebens überquellenden Tempels Gottes, in anschaulicherer Klarheit zum Ausdruck brächte.



Der Dom zu Cöln. Grundriß.

344. Daß bei dieser endlos reichen Mannichfaltigkeit, bei dieser Freiheit der Entfaltung und dieser Fülle des Lebens, deßungeachtet den ganzen Bau und alle seine Theile die vollendetste Einheit beherrscht und zusammenschließt, das mag die letzte Eigenthümlichkeit der gothischen Kirchen seyn, welche wir, als einen neuen Vorzug des unsichtbaren Hauses Gottes symbolisirend, hervorheben. Wir können es aber nicht besser thun, als mit den Worten August Reichenspergers, des hochverdienten Förderers der gothischen Kunst in der Neuzeit.

„Man braucht nur die, den Gedanken des Baues auf seinen kürzesten Ausdruck bringenden, Grundrisse der großen mittelalterlichen Architecturen genau zu analysiren, und mit den Aufrissen zu vergleichen, um sich zu überzeugen, daß auch den complicirtesten Formationen, ja selbst den der organischen Natur entnommenen decorativen Theilen, ganz einfache Grund-

[1] F. Schlegel, S. 202. 208. (Cit. 178*.)

elemente sowie ein festes Entwickelungsgesetz unterliegen; welches Letztere jedoch in sofern relativer Natur ist, als jedes einzelne Bauwerk seine besonderen Factoren enthält. Bald ist es der Kreis, bald das Quadrat, bald das Dreieck, wodurch, um den technischen Ausdruck der alten Bauhütte zu gebrauchen, ‚des Chores Maaß und Gerechtigkeit‘, und damit weiter in genetischer Fortbildung der ganze Bau normirt wird.

„Alle Wechselbeziehungen gehen von einem bestimmten Keimpunkte aus, und sind durchaus rationell. Der Grundriß einer gothischen Kirche, ausgestattet mit seinen Hülfslinien, führt uns gleichsam einen geistigen Crystallisationsproceß vor das Auge, und erinnert zugleich an die Klangfiguren, welche das Netzwerk der Musik aus dem Zeitlichen in das Räumliche, aus dem Gebiete des Gehörs in das des Gesichtes übertragen. Wir erblicken sodann im Aufrisse, wie er sich unmittelbar vor das Auge hinstellt, den Körper des Baues, dessen Seele gewissermaßen der Grundriß beschließt. Faßt man den Aufriß näher ins Auge, so wird man finden, wie er mit logischer Nothwendigkeit aus dem Grunde erwächst; wie an dem ganzen Werke kein Glied vorkömmt welches nicht durch die Grundconstruction bedingt ist, und zugleich einen bestimmten Zweck in derselben zu erfüllen hat; wie jede Gliederung und jedes Ornament nur als eine höhere Entwickelung der nothwendigen Constructionstheile erscheinen, gleichsam eine Verflüchtigung der strengen Mathematik des Grundrisses, eine Fortbildung desselben in das Gebiet der organischen Natur. Wie die Blätter eines Baumes in lebensvoller, unendlicher Mannichfaltigkeit den Aesten entwachsen, und doch immer Gesetz und Wesen des Stammes an sich tragen, so das Stab- und Maaßwerk, die Fialen und Rosetten, die Blätter und die Blumenkronen einer Cathedrale des Mittelalters. Da ist nichts wahrzunehmen, was nicht auf eine innere Nothwendigkeit hindeutete, während es zugleich den Adel des freien Geistes an der Stirne trägt: so die Strebepfeiler mit ihren Gesimsen, Wetterschlägen und Wasserspeiern, so die frei stehenden Fialen, die Strebebogen und die Arcaden, so die Bogen und die Gewölbe mit ihren Kappen und ihrem Gurtwerke, kurz Alles, von der Thurmspitze bis herab zu den Beschlägen der Thore“, erscheint als die Entwickelung Eines Gedankens, als die geniale Durchführung eines einzigen Princips bis zu seinen äußersten Consequenzen [1].

[1] Nach A. Reichensperger, Ueber das Bildungsgesetz der gothischen Baukunst; 1849. (Vermischte Schriften über christl. Kunst, S. 128 f.)

Die gleichen Gedanken entwickelt Reichensperger, zum Theil mit denselben Worten, auch in der Schrift „Die christlich-germanische Baukunst . . .“ S. 14 ff. (Cit. 54*.)

II.

Wie die gothische Baukunst es verstand, in dem Gotteshause die vorzüglichsten Momente zum Ausdruck zu bringen, von denen in seinem Werden und Seyn der geistige Tempel Gottes getragen wird.

345. In den vier letzten Nummern haben wir nachgewiesen, wie es der religiösen Baukunst, und insbesondere der gothischen Richtung, wirklich gelang, in der Einrichtung und Gestaltung ihrer Schöpfungen die wesentlichsten Vorzüge des geistigen Tempels Gottes symbolisch wiederzugeben. Aber hat sie in denselben auch jene Thatsachen zum Ausdruck zu bringen gewußt, welche den Kern und die Wurzel der Geschichte dieses geistigen Tempels bilden, und darum den Grund, das eigentliche Princip, seines Daseyns und seiner ganzen Schönheit?

„Das Kreuz und die Rose", schreibt Friedrich von Schlegel, „sind die Grundformen und Hauptsinnbilder dieser geheimnißreichen Baukunst" [1]. Und wenn, wie wir schon bemerkten, in dem ausgebildeten Styl der zweiten Periode, die geometrischen Formen sich mehr verbergen, „so bleibt doch die Kreuzform immer sichtbar hervortretend in der Erscheinung, aber vom reichsten Schmuck überkleidet, und wie von blühenden Rosen umschlungen" [2].

Die Deutung der ersten dieser Grundformen liegt nahe. Hat doch der Herr selber seine Kirche gelehrt, daß das Kreuz „das Zeichen des Menschensohnes" sey, das eigentliche Symbol des menschgewordenen Sohnes Gottes [3]. Von Alters her, das heißt, wie der heilige Carl Borromäus sich ausdrückt, „nahezu seit den Tagen der Apostel" 318), bestimmte das Kreuz in den meisten Fällen namentlich die Grundgestalt des Gotteshauses. Ueberdies aber bediente sich insbesondere der gothische Styl dieser vornehmsten symbolischen Form noch an verschiedenen Stellen des Planes auf die mannichfaltigste Weise: am meisten hervortretend nicht nur bei den Thürmen, auf deren höchster Spitze „das Rosenkreuz prangt, d. h. ein Kreuz, dessen Arme in Rosen aufblühen" [4], sondern auch bei den zahlreichen „Wimbergen" oder Ziergiebeln über den Spitzbogen der Portale und der Fenster, indem die Spitzen dieser Wimberge gleichfalls wieder

---

[1] F. Schlegel, Bd. 1. S. 234. (Cit. 26*.)

[2] F. Schlegel, Bd. 6. S. 208. (Cit. 178*.)

[3] „Alsdann wird das Zeichen des Menschensohnes am Himmel erscheinen." Matth. 24, 30. Welches dieses Zeichen sey, spricht der Erlöser hier zwar nicht aus; aber die übereinstimmende Auslegung aller Kirchenväter versteht darunter das Kreuz. (Reischl.)

[4] W. Menzel, Christliche Symbolik (Regensburg 1856) Bd. 1. S. 485.

die Kreuzblume krönt, „die Blume Christi, wie das Mittelalter poetisch das Kreuz nannte“ [1].

So sprach das Gotteshaus zunächst und vernehmbar jene großen Thatsachen aus, durch welche der geistige Tempel Gottes sein Daseyn hat, ohne die derselbe sofort zerfallen müßte: an erster Stelle die Erlösung durch Jesus Christus, mit dieser aber und in ihr die zwei anderen welche ihre Voraussetzung bilden, nämlich die Verbindung der göttlichen und menschlichen Natur in der Einen Person des Erlösers, und die Dreifaltigkeit der Personen in der Einen göttlichen Natur. Indem es aber in dieser Weise den von Gott erwählten Eckstein verherrlichte, über welchem das lebendige Haus des Allerhöchsten sich erhebt, verherrlichte es zugleich den Geist der streitenden Kirche, verkündigte es aller Welt das Grundgesetz ihres Lebens, den Kern ihres Glaubens, das Siegel ihrer Hoffnung und ihrer Liebe Unterpfand, — nicht weniger unzweideutig und klar, als es in ausdrücklichen Worten dieselbe Kirche thut, wenn sie an den beiden jährlich wiederkehrenden Festen des glorreichen Kreuzes und an zwei Tagen der Charwoche im Introitus der Messe ihre Chöre die Worte des Apostels singen läßt: „Unser Stolz aber soll seyn das Kreuz unseres Herrn Jesus Christus: denn er ist unser Heil und unsere Auferstehung, unsere Freiheit und unser Leben“ [2].

346. Aber woher neben dem Kreuze die andere von Schlegel bezeichnete Grundform, das zweite Hauptsymbol, die Rose? Wie in dem Dunkel der Urzeit, in der Geschichte des Falles der Menschheit und ihres Verderbens, unzertrennlich von einander zwei Gestalten hervortreten, obgleich die eine, der Mann, allein genügt haben würde, das Unglück zu vollenden; wie zwei Jahrtausende später die Geschichte des Volkes Gottes im alten Bunde abermals von zwei Personen ihren Anfang nimmt, obgleich nur Abraham den heroischen Act des Glaubens vollzog, und dadurch der erste Träger der Verheißungen wurde, „der Vater Aller welche glauben“: ebenso läßt die Offenbarung auch an der Spitze der Kirche Gottes im neuen Bunde zwei Gestalten erscheinen, von denen freilich die eine durch ihre einige göttliche Kraft das ganze Werk der Erneuung des Menschengeschlechtes vollführte, aber nur, indem sie auch der anderen ihren Theil daran gab, auch die andere stark machte, mitzukämpfen und mitzuüberwinden für die gesammte Menschheit, mehr zu thun und Größeres für deren Heil, als einst die erste Frau gethan für ihr Verderben. Die Abstammung von Adam ist für Alle der Grund der Ungnade: aber „den Anfang der Sünde hat das Weib gemacht, und ihretwegen sterben wir alle Tage“. Abrahams Kindschaft war es, an die sich der Anspruch

[1] Jakob, Die Kunst im Dienste der Kirche (Landshut 1880. 3. Aufl.) S. 74.
[2] Introit. Miss. 3. Maii, 14. Sept., fer. 3. et 5. hebd. mai. Cfr. Gal. 6, 14.

auf den Segen der Verheißungen knüpfte; aber nur jene galten als Kinder Abrahams, die es durch Sara waren [1]. An die Bausteine des geistigen Tempels Gottes im alten Bunde hatte einst der Prophet den Ruf gerichtet: „Höret mich, ihr Alle die ihr liebet was gerecht ist, und suchet den Herrn: schauet auf den Felsen, aus welchem ihr gehauen, und auf die Grubenhöhle aus welcher ihr gegraben wurdet; sehet hin auf Abraham euren Vater, und auf Sara die euch geboren!" [2] Konnten die Steine desselben Baues im neuen Bunde der wunderbaren Frau vergessen die sie dem Geiste nach geboren, die in Wahrheit ihrer Aller Mutter war, weil sie, um mit St. Augustin zu reden, „durch ihre Liebe mitgewirkt, ihnen das übernatürliche Leben zu geben"? 319) konnten sie, indem sie durch ihre Gotteshäuser das Kreuz verherrlichten, den Felsen feiern „aus welchem sie gehauen" [3], und dabei „der Grubenhöhle" nicht gedenken, aus welcher sie dem Geiste nach „gegraben waren"? Und wenn sie nach einem Zeichen suchten für den Namen voll Wonne, den süßesten unter allen die zu nennen den Kindern Eva's gegeben ist; wenn sie sich nach einem symbolischen Ausdruck umsahen, würdig, die Blume voll duftenden Wohlgeruchs zu versinnbilden, die herrlichste Wunderblüte des Stammes, den einst im Paradiese Gottes Hand gepflanzt: ließ sich ein besserer finden als die Königin unter den Blumen?

„Du Rosenblüte, Lilienblatt,
Du Königin an höchster Statt
Dahin sich hat
Nie eine Frau erschwungen",

so wird die Gebenedeite unter den Frauen begrüßt in einem Lobgesange aus dem dreizehnten Jahrhundert, den man mehrfach Gottfried von Straßburg zugeschrieben hat. Später heißt es in demselben abermals:

„Nun freu' dich, aller Frauen Preis,
Nun freu' dich, Wonnenparadeis,
Nun freu' dich, Reis
Der schönsten Rosenblüte";

und eine Anrufung Mariä aus dem zwölften Jahrhundert beginnt mit dem Verse:

„Ave Maria, eine Rose ohne Dorn" [4].

Rosa sine spina, flos florum, sind Ausdrücke für die heilige Jungfrau, die von den Dichtern aller Länder im zwölften und dreizehnten Jahr=

[1] Röm. 9, 7. Gal. 4, 23. [2] Is. 51, 1.

[3] „Der Felsen war Christus." 1. Cor. 10, 4.

[4] Vgl. Lindemann, Blumenstrauß von geistlichen Gedichten des deutschen Mittelalters (Freiburg 1877) S. 38. 44. 169.

hundert tausendmal wiederholt werden. *O vaga mia rosa*, sagt noch der heilige Alphons in seinen *Canzoncine in onore di Maria santissima*[1]. „Die Rose", bezeugt Wolfgang Menzel, „ist vorzugsweise der heiligen Jungfrau geweiht. Maria heißt die Rose oder der Rosenzweig von der Wurzel Jesse (Js. 11, 1); daher das schöne alte Kirchenlied:

Ein' Rose ist entsprungen,
Von Jesse war die Art.

Maria heißt die Rose ohne Dornen, die Rose aus Anna's Schooß"[2]. Die Kirche selbst wendet auf die Mutter des Herrn das Wort der heiligen Schrift an: „Ich ward erhöhet gleich einem Rosenhage in Jericho"[3]. Kein Wunder also, wenn neben dem Kreuze die „Rosa mystica" das vorzüglichste Symbol der gothischen Baukunst wurde; wenn sie „die Grundfigur aller ihrer Verzierungen bildet, aus welcher selbst die eigenthümliche Form der Fenster, Thüren, Thürme, in all ihrem Blätterschmuck und ihren reichen Blumenzierrathen abgeleitet ist"[4].

Vielleicht irren wir nicht, wenn wir die im gothischen Styl so häufig wiederkehrende Form des regelmäßigen Sechseckes — das Bild des Sternes — auf dieselbe Jungfrau deuten, die „Stella matutina" und „den Stern des Meeres". Oder ist sie vielmehr auf den anderen „Stern" zu beziehen, der „aufgehen sollte aus Jakob"?[5] Was dagegen das Dreieck betrifft, das Kleeblatt, die sich vielfach wiederholende Dreizahl, so ist sie offenbar das natürliche Symbol jenes Geheimnisses, das die Grundlage des christlichen Glaubens bildet.

347. Wir dürfen uns auf diese wenigen Andeutungen beschränken: denn sie genügen vollständig um darzuthun, daß die religiöse Baukunst, wie die Vorzüge des geistigen Tempels Gottes, so auch die hervorragendsten Thatsachen von welchen seine Geschichte getragen wird, soweit es ihre Mittel gestatten, überaus treffend zum Ausdruck gebracht hat. Anders als in symbolischer Weise darzustellen, ist der Architectur eben nicht möglich; darum lag es nahe, daß sie die zwei bildenden Künste, die Sculptur und die Malerei, mit sich verband, um durch sie ihre Leistungen unter dieser Rücksicht vervollständigen und ergänzen zu lassen.

Uebrigens ist es ganz gewiß, daß die religiösen Bauwerke namentlich des gothischen Styls noch einen weitern reichen Schatz von Sinnbildern

---

[1] Vgl. Montalembert, Leben der heiligen Elisabeth von Ungarn, Einleitung.

[2] W. Menzel, Bd. 2. S. 281. (Cit. 194*.) Vgl. Wackernagel, Kirchenlied. N. 160. 148. Conrads von Würzburg „Goldene Schmiede" von W. Grimm, XXXVII. Paderborner Liederbuch, N. 92.

[3] Quasi plantatio rosae in Jericho. Eccli. 24. 18.

[4] F. Schlegel, Bd. 1. S. 234. (Cit. 26*.)

[5] Vgl. 4. Moys. 24, 17.

und Allegorien umschließen, deren viele uns ganz entgehen. Nur der wäre im Stande ihre Bedeutung wiederzufinden, der mit gründlicher Kenntniß der gesammten Theologie des Mittelalters eine eben so gründliche seiner reichen Natursymbolik verbände. „Ueberall in der Natur suchte jene glaubensvolle Zeit mystische Beziehungen zu den Pflichten und den religiösen Ueberzeugungen des erlösten Menschen; in der Lebensweise der Thiere, in den Erscheinungen der Pflanzenwelt, in dem Gesange der Vögel, in den Eigenschaften der selteneren Steine, sah sie eben so viele Symbole heiliger Glaubenswahrheiten. Das Studium der Natur eben für diesen Zweck war im dreizehnten Jahrhundert sehr verbreitet, wie sich dies aus dem *Speculum naturale* des Vincenz von Beauvais, und einer Menge von Werken über die Thiere, Pflanzen und Steine ergibt, die in gebundener und ungebundener Rede um jene Zeit erschienen [1]; auch in der ganzen Poesie jener Epoche spricht sich dieselbe Thatsache aus. Pedantische Nomenclaturen hatten dem Volke und den Dichtern den Zutritt zur Naturkunde noch nicht versperrt; die Reminiscenzen der heidnischen Abgötterei hatten sich noch nicht entweihend wieder eingedrängt in eine Sphäre, die eben das Christenthum dem wahren Gott zurückerobert. Wenn der Arme des Nachts seine Augen zum Himmel erhob, sah er statt Juno's Milchstraße den Weg seiner Brüder nach Compostella, oder den Weg der Seligen zum Throne Gottes. Vor allem bildeten die Blumen eine mit den reizendsten Bildern geschmückte Welt, eine stumme Sprache der lebendigsten, der zartesten Gefühle. Volk und Gelehrte kamen darin überein, diese holden Gegenstände ihrer täglichen Aufmerksamkeit mit den Namen derer zu bezeichnen, die ihrem Herzen am theuersten waren, der Apostel, der Lieblingsheiligen, oder der seligen Frauen, deren Unschuld und Reinheit in der makellosen Schönheit der Blumen wiederzuleuchten schien. Die in unseren Tagen so entvölkerte, für das Gefühl wie ausgestorbene Erde erfüllte damals ein Leben voll unsterblicher Schöne. Vögel und Pflanzen, Alles was dem Menschen auf seinem Wege begegnete, Alles was lebte, war mit dem Zeichen seines Glaubens, seiner Hoffnung bezeichnet. Es war ein weites Reich der Liebe, aber zugleich der Wissenschaft: denn alle Beziehungen wurzelten im Glauben. Wie einst jene Feuerstrahlen die von den Wunden des Gekreuzigten ausgingen, den Gliedern des heiligen Franciscus die heiligen Male einprägten, so hatten Strahlen, dem Herzen des Christenvolkes, des kindlich gläubigen, entströmend, der Natur in allen ihren Theilen die Signatur des Himmels, das Zeichen Christi, das Siegel reiner Liebe aufgedrückt" [2].

---

[1] Man vergleiche auch in dieser Rücksicht das Rationale divinor. officior. von Durandus, an vielen Stellen.

[2] Montalembert, Leben der heiligen Elisabeth, Einleitung.

§. 3.

Zur Rechtfertigung unseres Verfahrens in den vorhergehenden zwei Paragraphen.

Das Verhältniß der gothischen zur romanischen Baukunst. Der Styl der Renaissance.

348. Wenn ich den Satz welcher die Ueberschrift dieses Kapitels bildet, in dem bisher Gesagten vorzugsweise an den Schöpfungen der gothischen Richtung nachzuweisen gesucht, so hat das lediglich darin seinen Grund, weil, soviel ich urtheilen kann, in dieser Weise der Beweis sich am leichtesten und am überzeugendsten führen läßt. Es ist eben der im gothischen Styl erbaute Dom, von welchem in seinen „Vorträgen über die Liturgie der stillen Woche in Rom" Wiseman bemerkt, „ein französischer Schriftsteller der neueren Zeit habe denselben schön und treffend als ‚den architectonischen Gedanken des Christenthums' bezeichnet". Gewiß spricht denselben „Gedanken" auch die romanische Kathedrale aus: aber sie thut es in minder klarem, in weniger vollem Ausdruck. Damit ist freilich angedeutet, daß die gothische Richtung vollkommener als die romanische die Aufgabe gelöst habe, welche der religiösen Architectur gestellt war: für die liturgischen Bedürfnisse der Christenheit Gotteshäuser zu schaffen, die dem Auge des Glaubens als symbolische Nachbilder das unsichtbare Haus Gottes vergegenwärtigten. So viele auf dieses Letztere hinweisende Züge wie an den gothischen Kirchen, finden sich an romanischen jedenfalls nicht.

Indem ich diese meine Ansicht offen ausspreche, bin ich weit entfernt, der romanischen Bauweise ihr Verdienst oder ihren Werth absprechen zu wollen. Beide Richtungen, die gothische und die romanische, streben nach Einem Ziele; die Letztere hatte für dasselbe schon Großes geleistet, als die Gothik auftrat, und die von ihrer Vorgängerin festgehaltenen Principien mit vollerer Consequenz, mit höherer Genialität und größerer Kühnheit durchführend, Werke schuf deren Glanz die Leistungen ihrer älteren Schwester überstrahlt. Es war das keineswegs ausschließlich *ihr* Verdienst: die romanische Kunst hatte ihr vorgearbeitet, und sie unterließ nicht, alle Errungenschaften derselben, soweit diese für sie Werth haben konnten, treu zu benutzen. Denn der gothische Styl ist ja dem romanischen gegenüber nichts weniger, als eine ganz andersartige, durchaus neue Erfindung; er ist vielmehr die vollständige Realisirung und der Abschluß des bereits im romanischen immer entschiedener hervortretenden Ringens nach dem vollkommenen Ausdrucke der Einheit des Gotteshauses in seiner Ganzheit und seinen Theilen, sowie in seinem

Innern und Aeußern[1]. „Wie jene Aloe ganze Menschenalter hindurch zu schlummern scheint, indem Sommer und Winter an ihr vorübergehen, ohne daß sie in ihrem grünen Stachelpanzer ein merkliches Lebenszeichen von sich gäbe; dann aber, wenn ihre Zeit gekommen, in raschem Schusse und plötzlich mit Blüten bekrönt ihren Stengel in die Höhe treibt: so ist es auch um den bildenden Geist in der Kunst gethan. Auch er scheint ganze Zeiträume hindurch sich einzuspinnen; dann aber, wenn er, also in sich selbst beschlossen und gesammelt, zur rechten Schnellkraft herangewachsen, rüstet er sich mit Einem Male loszuschlagen: und die Hüllen seiner Verpuppung durchbrechend, schwingt er plötzlich zu einer ungeahnten Höhe sich hinan. Ein solcher Durchbruch war denn auch im Beginne des dreizehnten Jahrhunderts, zum Erstaunen der Zeitgenossen eingetreten; aus der schlichten, ernsten, spröden, schwer und hart auftretenden alten Kunst, war eine neue, reiche, lebendig sprossend wie die Palmenwälder aus den Corallenriffen der Südsee hervorgeblüht. Kühnanstrebend, und doch im Grunde wohlbefestigt; in den größten Massen leicht und luftig wie der schöne Baumschlag; alle Fülle des Stoffes durch die inwohnende Gewalt bezwungen, und sinnvoll und bedeutend von dem in die Formen verhüllten tiefsinnigen Geist geordnet: so gab sogleich sich kund, im Beginne seiner Wirksamkeit, der neu erwachte Bildungstrieb. Die geistige Macht die hier so auffallend sich dargethan, konnte ihre Einwirkung auf die Gemüther nicht verfehlen; und wenn zuvor die Armuth aus der Noth eine Tugend gemacht, so schien dem plötzlich gewonnenen dankbaren Reichthum das Beste kaum gut genug, um das Haus des Herrn damit auszuschmücken. Und es breitete sich schnell ein neuer Eifer ins christliche Europa aus; jeder wollte die neue Kunst dem eigenen Haushalte gewinnen"[2]. Als ob ein „εὕρηκα" durch die ganze abendländische Baugenossenschaft gegangen wäre, ließen die großen Meister nach und nach den romanischen Styl fallen, um zu dem gothischen überzugehen; selbst die im Bau begriffenen oder fast vollendeten gewaltigen Dome (Straßburg, Freiburg, der Stephansdom zu Wien) wurden von ihnen in das Gothische übergeführt.

Daß dieser Umschwung nicht als eine augenblickliche Geschmacks- und Modesache betrachtet werden kann, ergibt sich schon aus der Beharrlichkeit, mit welcher man unentwegt an dem neuen Style festhielt, bis die Schwärmerei für das Altclassische die Geister verwirrte, und den Geschmack verdarb. Es war einzig der gesunde Sinn jener Jahrhunderte, das richtige Verständniß des neuen Styles und die klare Würdigung

[1] Vgl. Jakob, S. 69. (Cit 195*.) Kugler, Bd. 2. S. 1. (Cit. 23*.)

[2] J. v. Görres, Der Dom von Cöln und das Münster von Straßburg (Regensburg 1842) S. 29 f.

seines inneren Werthes, worauf sich, wie die begeisterte Aufnahme desselben, so auch das treue Festhalten daran gründete. Auch schon in bloß technischer Rücksicht stellt die gothische Kunst, ihrer Vorgängerin, der romanischen, gegenüber, unwidersprechlich eine höhere Entwickelungsstufe dar, um nicht zu sagen die höchste, die Vollendung der architectonischen Systematik. Durch die ihr eigenthümliche scharfe Unterscheidung der Bautheile, je nachdem dieselben entweder das feste Gerüst des Baues bilden, oder nur zum Abschluß gegen außen vorhanden sind, verlieh sie der Construction eine Vollkommenheit, eine Schönheit, wie man sie in allen übrigen Bauweisen vergebens sucht: denn auch der romanische sowohl als der Uebergangsstyl hatten den constructiven Bedürfnissen nur unvollkommen gerecht werden können. Sie ist, gerade ihrer Eigenthümlichkeit wegen, fortwährender Aus- und Durchbildung fähig; sie ist anderseits, als gewissermaßen belebte, vergeistigte Geometrie, wie diese Letztere ihrem Wesen nach über jeden Modewechsel erhaben. Und es wäre in der That „zu wünschen, daß die heutigen Baukünstler endlich einmal von dem Umhersuchen in allen Architecturen des Alterthums und der Neuzeit zurückkämen, und vor allen Dingen in Einem Style die Meisterschaft zu erreichen strebten, die man nur dann besitzt, wenn man einen Styl sein eigen nennen kann. Dieses aber wird nach dem Sprüchworte „*vita brevis, ars longa*“, nur dadurch möglich, daß man die übrigen ungeübt läßt. In der That zeugt es von einem Mangel an Character, daß unserer Zeit der Baustyl fehlt, worin sie sich von allen früheren wesentlich unterscheidet. Hier gilt es also, unter den bereits vorhandenen Stylen zu wählen. Wer den gothischen wirklich kennt, dem kann diese Wahl keine Qual bereiten“[1].

349. Auch der Bauweise der Renaissance gegenüber die Bevorzugung zu rechtfertigen, welche ich dem gothischen Styl habe zu Theil werden lassen, dazu kann ich mich nicht veranlaßt sehen. Ich stelle nicht in Abrede, daß an manchen Kirchen die während des fünfzehnten und des sechzehnten Jahrhunderts, vor der Periode des Rococostyls, im Geschmack der Renaissance gebaut worden, sich anerkennenswerthe Vorzüge finden. Aber eine Richtung der Architectur welche beim Kirchenbau „sich von den zu allen anderen Zeiten beachteten Bedingungen des Cultus, überhaupt von der religiösen Grundlage befreit“, und „alle die reichen Mittel bei Seite werfend, die die christliche Baukunst in einer Entwickelung ohne Gleichen während vieler Jahrhunderte errungen hatte, ganz willkürlich die heidnisch-römischen Formen nachahmt“; welche „katholische und protestantische Kirchen nach demselben Schema gestaltet, und zwar nicht auf

[1] W. Lotz, Ueber die gothische Baukunst, ihre Entstehung, und ihre Bedeutung für unsere Zeit. (Christliches Kunstblatt, Stuttgart 1868, S. 184.)

Grund ritueller Bedürfnisse und allgemeiner religiöser Anschauungen, sondern gemäß einer mehr abstracten, individuellen Begeisterung für das was man als ‚classisch' anerkennt"; einen Styl dem die Geschichte nachsagen darf, daß „seine höchsten Leistungen Paläste, Schlösser und Landhäuser bilden", „seine schwache Seite dagegen die kirchlichen Bauten, wie die Kirchlichkeit die schwache Seite der Zeit war"; der mit seinem Hange zur „Uebertreibung, mit seiner durchaus willkürlichen, auf malerisch reichen Effect berechneten Compositionsweise, mit seiner pomphaften Prahlerei, hinter welcher sich die innere Leere der Empfindung doch umsonst zu verbergen sucht", „seinen weltlichen Character nirgends, am wenigsten in seinen religiösen Gebäuden verläugnet" [1]: eine architectonische Richtung dieser Art, sage ich, kann ich unmöglich für berufen halten, die Gebäude herzustellen, deren die Kirche Gottes für ihre höchsten und heiligsten Aufgaben bedarf. Denn das „Weltliche" und das Göttliche, die „Natur" und die Gnade sind unvereinbare Gegensätze; und eine Kunst wie die eben nach Lübke und W. Lotz characterisirte wird nie und nimmer ihre Werke so einrichten, daß dieselben „dem Sinne des heiligen Geistes, und der Weise in welcher seine Gnade zu wirken pflegt, soviel als möglich ist entsprechen und sich anschließen" (oben, 273. S. 66*).

Man wird darum auch gar nicht überrascht, wenn man Jakob mit Lübke als eine der characteristischen Eigenthümlichkeiten, welche an den im Renaissancestyl (namentlich nach 1580) gebauten Kirchen hervortreten, die „Umkehr" bezeichnen hört „von der verticalen zur horizontalen, von der idealen und vergeistigenden zur realistischen und rein äußerlichen Richtung", als das Resultat dieser Umkehr aber „ein behagliches Sich-Ausdehnen auf der Erde" [2]; und dann eine halbe Stunde später zufällig bei Moriz Carriere das Lob der griechischen Götzentempel liest: „Wie der Grieche sich heimisch hienieden fühlt, . . wie keine Sehnsucht ihm das Gemüth emporhebt über das Irdische: so breitet der Bau sich behaglich auf der Erde aus, und statt himmelanstrebender Thürme senkt das Dach wie ein Adler seine Schwingen schirmend über den Tempel" [3].

„In stolzen Säulen raffte empor
Vom Erdengrund sich der Hellene:
Doch — ob er bald zurück sich sehne,
Ans Ziel den Glauben bald verlor, —

[1] Vgl. Lübke, S. 632. 681. 709. (Cit. 181*.) W. Lotz, Statistik der deutschen Kunst des Mittelalters (Cassel 1862) Bd. 1. S. 15.

[2] Jakob, S. 90. (Cit. 195*.)

[3] Carriere, Bd. 2. S. 168. (Cit. 20*.)

Rasch brach er ab, zog zwischen sich
Und jene Höhen einen Strich,
Sein Quergebälk, um sich hienieden
Ganz abzuschließen in heit'rem Frieden,
Umsäumend mit engem Säulenraum
Den vollsten, reichsten Göttertraum"[1].

Und wenn es bloß irdischer Sinn wäre, bloß der Abgang des Verständnisses und des Gefühls für das „was dort oben ist", wie in den Tempeln des classischen Alterthums, was in den architectonischen Leistungen der Renaissance sich ausspricht; wenn ihr nicht, ohne Zweifel zu gerechter Strafe dafür, daß sie das übernatürliche Licht mißachtete, nach und nach auch der Sinn für die bloße Schönheit der natürlichen Ordnung abhanden gekommen wäre! In dem Maaße als sie, in blinder Ueberschätzung der vorchristlichen Kunst, bei dem Bau ihrer Gotteshäuser vom „rechten Steinmetzengrund", von „des Zirkels Maaß und Gerechtigkeit", von dem structiven Organismus der Gothik sich entfernt, gab sie auch das wesentliche Princip der natürlichen Schönheit auf, die Uebereinstimmung des Werkes mit dem vernünftigen Geiste. An die Stelle dieses Princips trat das durch keine Regel beherrschte Spiel der Phantasie, die Gesetzlosigkeit, die Verwilderung, die Unvernunft, welche schließlich das Delirium des Zopfstyls mit seinem planlosen unmotivirten Muschel- und Schnörkelwesen und seinem widerwärtigen Putz, mit seinem verschwollenen krampfhaft bewegten Figurenwerk, seinem Mörtel- und Stuck-Luxus, seinen marmorirten Holz- und Pflaster-Wänden nebst seinem Nuditäten-Unwesen herbeiführte[2]. Nochmals, ich sage ja nicht, daß diese Characteristik alle Erzeugnisse der Renaissance, namentlich nicht, daß sie auch schon die Bauten ihrer ersten Periode trifft. Aber in den zahllosen Leistungen welche dieselbe zeichnet, tritt uns eben das Princip der Renaissance in seiner naturgemäßen vollen Entfaltung entgegen; sie sind die eigentliche Frucht des Geistes, welcher die „wiedergeborne" Kunst erzeugt hatte, aus dem sie lebte, der ihre Entwickelung beherrschte: die Früchte sind es aber, in denen der Stamm und die Wurzel ihr Wesen offenbaren.

---

[1] Anastasius Grün, „Pfaff vom Kahlenberg".

[2] Ueber die „Verdienste" der Renaissance um den Münster zu Straßburg vergleiche man J. v. Görres, S. 50 f. 57. (Cit. 200*.)

§. 4.

Die Kreuzform der christlichen Gotteshäuser.

Dieselbe ist wesentlich und an erster Stelle symbolisch. Die Verneinung dieses Satzes bei Schnaase. Prüfung der von ihm aufgeführten Gründe, und Widerlegung derselben.

350. Es ist noch übrig, daß wir in Rücksicht auf Eine Eigenthümlichkeit der christlichen Kirchen den symbolischen Character derselben gegen eine Auffassung sicherstellen, welche in neuerer Zeit wiederholt geltend gemacht wurde. Carl Schnaase führt aus Schriftstellern des Mittelalters mehr als zwanzig symbolische Deutungen verschiedener am Gotteshause hervortretender Einrichtungen und einzelner Theile desselben an, und erklärt dieselben zuletzt insgesammt für ein bloßes „unschädliches Spiel des Scharfsinns, das sich an die hergebrachten und nothwendigen Formen anschloß", statt daß umgekehrt eine beabsichtigte symbolische Bedeutung die Formen bestimmt hätte[1]. Das Letztere mag, was die meisten jener Deutungen betrifft, keineswegs unrichtig seyn; bezüglich Eines Punktes indeß sind wir entschieden anderer Ansicht. Das ist die Form des Kreuzes, welche die religiöse Architectur von jeher den Gotteshäusern zu geben gewohnt war.

Wir haben unseren Gedanken schon früher ausgesprochen (345. S. 194* f.): darum vorzugsweise baute und baut die Christenheit ihre Gotteshäuser, wo es angeht, in der Gestalt des Kreuzes, weil das Kreuz das characteristische Symbol dessen bildet, welcher „der Urheber und der Vollender unseres Glaubens", das Haupt, der Mittelpunkt, der letzte Zweck der gesammten Kirche Gottes ist, — des menschgewordenen Sohnes Gottes.

Nach Schnaase dagegen erscheint in dem Umstande, daß „der Grundriß der Kirchen in beiden Stylen" (dem romanischen und dem gothischen) „die characteristische Gestalt des Kreuzes hat, und zwar des lateinischen," sowie in dem anderen, daß „bei der Anlage von Kirchen die ‚ehrwürdige' Form des Kreuzes oft ausdrücklich hervorgehoben wird," „die symbolische Beziehung sehr als Nebensache". Die Kreuzgestalt der Kirchen war vielmehr ein Erzeugniß theils des practischen, liturgischen, theils aber auch des architectonischen Bedürfnisses, und zwar ein sehr wichtiges." Aus dem auf dieses sich gründenden „Herkommen entspringt jene symbolische Beziehung, und sie ist nicht die bestimmende Ursache desselben"[2].

---

[1] Schnaase, Bd. 4. S. 207—211. (Cit. 18.)

[2] Schnaase, Bd. 4. S. 87. 210.

Die Gedanken durch welche Schnaase diese seine Behauptung zu begründen sucht, sind folgende:

1. „Schon in der altchristlichen Basilica, ohne wirkliche Kreuzgestalt[1], ging ein breites Queerschiff der Chornische vorher; diese Anordnung bot practische und ästhetische Vortheile, und wurde dadurch" in der Architectur des Mittelalters „zu einem fast überall beobachteten Herkommen";

2. „oft jedoch, wo die Localität es nöthig oder die Sparsamkeit es wünschenswerth machte, wich man von diesem Herkommen ab"[2].

3. „Wäre" in der Kreuzform der romanischen und gothischen Kirchen „der symbolische Gedanke, die Kirche auf das Kreuz, auf das Leiden Christi zu gründen, bestimmend gewesen, so würde man gesorgt haben, daß die Kreuzform mehr ins Auge fiel";

4. „auch hätten, wenn man eine Nachahmung des wirklichen Kreuzes bezweckte, die Queerarme länger gebildet werden müssen als es geschah";

5. „für die Symbolik genügte die Einsenkung eines Kreuzes oder kreuzförmig gelegter Steine bei der Grundlegung"[3].

Prüfen wir den Werth dieser Gründe.

351. Der gelehrte Verfasser der Kunstgeschichte ist der Meinung, die Gewohnheit, den Kirchen die Kreuzform zu geben, habe sich erst im Mittelalter, mit der Entstehung der romanischen Bauweise im Anfange des zweiten Jahrtausends gebildet; die altchristlichen Basiliken dagegen seyen „ohne wirkliche Kreuzgestalt" gewesen[4]. Diese Meinung ist aber irrig.

Wie wir eben (1) von Schnaase selber hörten, „ging schon in der altchristlichen Basilica ein breites Queerschiff der Chornische vorher". In einem früheren Bande seiner Geschichte aber werden wir gleichfalls von ihm selber belehrt, in Folge der Einschiebung dieses Queerschiffes zwischen dem Langhause und der Chornische (Apsis, Concha, Tribuna) habe die Basilica, weil das Queerschiff „eben so hoch und breiter war als das Mittelschiff, dem griechischen Buchstaben Tau (T) geglichen"[5]. Als Beispiele hiefür nennt Schnaase die alte Peterskirche, und jene des heiligen Paulus vor Rom *(fuori le mura)*. Lübke's Darstellung stimmt hiermit ganz überein; nur finden wir bei ihm noch hervorgehoben, daß

[1] Von mir unterstrichen. [2] Schnaase, a. a. O. S. 210.

[3] „So bei Gründung des Merseburger Doms: Heinricus quatuor lapides in modum sanctae crucis in fundamento primitus iaciens . . (Chron. Episc. Mers. p. 357, bei Lepsius in den Neuen Mittheilungen des Thür. Sächs. Vereins 1842)." Schnaase, a. a. O. S. 87.

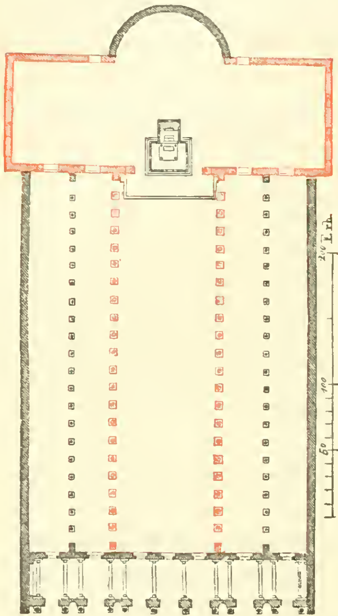
[4] Man vergleiche die eben angeführten Gründe N. 1 und 3, und die citirten Stellen des Werkes selbst.

[5] Schnaase, Bd. 3. S. 45. (Buch 1. Kap. 2.)

„das Querhaus (Kreuzschiff), in der vollen Höhe des Mittelschiffes, mit seiner Masse“ nicht nur über dieses sondern „meistens über die ganze Breite des Langhauses hinaustrat“ [1].

Nun ist aber die von Schnaase selbst angezogene Gestalt „des griechischen Buchstabens Tau, T,“ ganz eigentlich die „wirkliche Kreuzgestalt“.

Die christliche Archäologie weist nämlich drei Hauptformen des Kreuzes nach. Das „Andreaskreuz“ oder die „crux *decussata*“, X, kömmt seltener vor. Die „crux *commissa*“ dagegen, T, erscheint im christlichen Alterthum wo nicht häufiger, sicher eben so häufig wie die „crux *immissa*“, +, als das symbolische Zeichen des Erlösers [2]. Beweise hierfür finden sich bereits in dem Briefe der dem Apostel Barnabas zugeschrieben wird; ferner bei Tertullian, Ambrosius, Augustin, und Paulin von Nola 320). Ueberdies haben gerade die zwei ältesten Kreuze welche man kennt, nämlich das Spottercucifix vom Palatin, und ein Kreuz aus dem Jahre 370 dessen Boldetti gedenkt, die Form des griechischen Tau; von der jetzt gewöhnlichen Form (+) findet sich dagegen vor dem fünften Jahrhundert kein Beispiel, dessen Alter man mit der gleichen Bestimmtheit nachweisen könnte [3].



Grundriß der Basilika St. Paul zu Rom.

Wir müssen somit, auf Grund der historischen Thatsachen und der eigenen Angabe Schnaase's selber, die Folgerung ziehen, daß schon die altchristlichen Basiliken meistens die eigentliche Kreuzform hatten, und daß Schnaase irrt, wenn er ihnen die „wirkliche Kreuzgestalt“ abspricht.

352. Was veranlaßte nun die Kirche von Alters her, ihre Gotteshäuser in der Form des Kreuzes zu erbauen? „Das Zeichen des Kreuzes“, bemerkt ein Gelehrter, indem er die symbolische Bedeutung der Kreuzform der Gotteshäuser gegen M. Dursch vertheidigt, „das Zeichen des Kreuzes war für die Christen von Anbeginn von so hoher Bedeutung, daß ihnen

---

[1] Lübke, S. 216. (Cit. 181*.)

[2] Martigny, Dictionnaire des Antiquités chrétiennes, (Nouv. édit. Paris 1877,) *Croix*, p. 212 s.

[3] Martigny a. a. O. u. S. 110, *Calomnies*.

nichts näher liegen konnte, als dasselbe auch dem Plane ihrer Kirchen zu Grunde zu legen, und wir es vielmehr befremdend finden müßten, wenn sie es nicht gethan hätten"[1]. In der That, wenn das christliche Alterthum, wie die vorher (Anmerkungen, n. 320) gegebenen Zeugnisse beweisen, in den Stellen des alten Testaments in denen die Zahl 300 vorkömmt[2], bloß darum weil das griechische Zeichen für diese Zahl der Buchstabe T ist, sofort eine typische Beziehung auf das heilige Kreuz fand: mußte es demselben da nicht viel eher in den Sinn kommen, daß für das Gebäude in welchem das am Kreuze Einmal vollendete Opfer sich fort und fort erneuern, in welchem jene Geheimnisse sich vollziehen sollten, durch die dem Einzelnen die Früchte des Kreuzes Christi zugewendet werden sollen, keine Form angemessener sey, als eben die Gestalt des Kreuzes? „Die gesammte Christengemeine", schrieb vor Jahren, von den alten Basiliken redend, Joseph von Görres, „die gesammte Christengemeine war der Leib, den der Erlöser auf Erden sich geheiligt hatte; von den äußersten Gliedmaßen bis zum Haupte lief ein Typus der Organisation hindurch, der in jedem abgesonderten Organe stets sich wiederholend, Alle insgesammt unter dem gleichen Bildungsgesetze zusammenhielt. Um diesen im Gottesdienste jedesmal sich selbst opfernden Leib aufzunehmen, wurde die Kreuzesform beliebt, die auch das erste große Sühnopfer aufgenommen. Also wurden allmälig die Würfelmassen alter griechischer Tempel zusammengerückt: bis sie im Schiffe, den beiden Seitenflügeln, der Vorhalle des Chores und der Halbrotunda hinter ihr, sich in die gesuchte Form vereinigt hatten"[3].

Und keine anderen, als eben diese Rücksichten waren es, welche auch im zweiten Jahrtausend die Kirche an erster Stelle bestimmten, an dem uralten Herkommen festzuhalten. Nach Schnaase soll „das liturgische Bedürfniß", sollen es „practische und ästhetische Vortheile gewesen seyn, welche hierin den Ausschlag gaben (oben, S. 204*). Ohne Zweifel ist eine Einrichtung, vermöge deren sich zwischen dem Langhause und der Apsis ein bedeutender freier Raum ergibt, der Ausführung der liturgischen Handlungen günstiger. Aber eben so unzweifelhaft ist die Kreuzform des Gotteshauses ein überaus geeignetes Mittel, das Zeichen des Erlösers monumental zu verherrlichen, und trägt sie zugleich in hohem Maaße dazu bei, das materielle Gebäude als das symbolische Nachbild des unsichtbaren Tempels Gottes zu characterisiren. Sind etwa das nicht auch „practische Vortheile", und zwar von hohem Werthe? Woher weiß nun der verdiente Geschichtschreiber der bildenden Künste, und wie will

---

[1] Hist.-pol. Blätter, Bd. 34. S. 844.

[2] 1. Moys. 6, 15. 14, 14. 17, 27 (vgl. 14, 14). Richt. 7, 6. 7. 16.

[3] Joseph von Görres, S. 69. (Cit. 200*.)

er uns überzeugen, daß die religiöse Architectur nicht ganz vorzugsweise diese letzteren „Vortheile“ beabsichtigte, und mehr als sie „das liturgische Bedürfniß“ im Auge hatte? Der hohe symbolische Werth der Kreuzform ist etwas durch die Offenbarung Gegebenes, und steht unabhängig von jeder That der Kirche fest; den äußeren Ritus der liturgischen Handlungen zu bestimmen, das hatte dagegen der Sohn Gottes ihr anheimgegeben. Ist Schnaase im Stande zu beweisen, daß die Kirche bei der Ausführung dieser ihrer Aufgabe ohne Rücksicht auf eine in bestimmter Weise gestaltete Räumlichkeit vorging? stand es ihr nicht frei, die Feier der heiligen Geheimnisse in solcher Weise zu ordnen, daß der Ritus gerade dem in Kreuzform zu erbauenden Gotteshause entsprach? Gesetzt übrigens, sie hätte anders gehandelt, und zunächst, ohne Rücksicht auf die Localität, den Ritus dem Wesentlichen nach so festgestellt wie derselbe gegenwärtig geübt wird, so würde das hierdurch sich ergebende „liturgische Bedürfniß“ doch lediglich einen freien Raum zwischen der Apsis und dem Mittelschiffe wünschenswerth gemacht haben, keineswegs aber die Einschiebung eines Querschiffes zwischen jener und dem ganzen Langhause.

Was hiernach die von Schnaase gleichfalls betonten „ästhetischen Vortheile“ angeht: wenn dieselben wirklich auch nur einige selbständige Bedeutung haben, warum war es dann der „classischen“ Architectur in Hellas und ihrer Erbin in Rom nie in den Sinn gekommen, ihren öffentlichen für große Versammlungen bestimmten Gebäuden die Kreuzform zu geben? Ich bin gern damit einverstanden, daß die mittelalterliche Kunst durch ein „architectonisches Bedürfniß“ sich veranlaßt sah, statt der T-gestalt der altchristlichen Basiliken jene der „crux immissa“, +, als die Form ihren Kirchen zu adoptiren; Schnaase weist die ästhetische „Wichtigkeit“ dieser Aenderung gut und richtig nach[1]. Aber es ist ihm dabei entgangen, daß eben die T-gestalt der Basiliken schon die wirkliche und eigentliche Kreuzgestalt war, nur in ihrer älteren Form: darin liegt der Hauptgrund seiner ganzen irrigen Auffassung. Nicht die Einführung der Kreuzform war das Werk der mittelalterlichen, insbesondere der romanischen Architectur: sie substituirte nur der einen der zwei Hauptformen, jener welche der Basilikenstyl angewendet hatte, die andere. Was sie aber bestimmte, eben die Kreuzform festzuhalten, das war ganz die nämliche Rücksicht, um deren willen einst das Alterthum dieselbe gewählt hatte, und nicht architectonische Bedürfnisse jener Art, wie Schnaase sie im Auge hat. Viel näher als ästhetische Rücksichten, lag der Christenheit von jeher der Gedanke an das Kreuz ihres Erlösers: es war ihr Alles; sie empfand zu tief, was sie ihm verdankte, sie fühlte zu lebendig die Bedeutung des verzweifelten Jammers dem das

---

[1] Schnaase, Bd. 4. S. 87 ff. (Cit. 18.)

Kreuz sie entrissen, des Segens für Zeit und Ewigkeit, dessen nie versiegende Quelle es ihr geöffnet hatte, als daß es noch ästhetischer Vortheile bedurft hätte, damit sie sich veranlaßt sähe, ihrer Liebe und ihrer Begeisterung für das „Zeichen des Menschensohnes", wo immer sich die Gelegenheit bot, öffentlich Ausdruck zu geben.

353. Daß man „von dem Herkommen nicht selten abwich" (S. 205*), daraus läßt sich der Grund des Herkommens ganz und gar nicht entscheiden. Die Thatsache beweist lediglich, daß die Kreuzgestalt der Gotteshäuser nicht durch ein unabänderliches Gesetz vorgeschrieben war; und das kann man nur verständig finden. Denn wo „die Localität" oder der Abgang der erforderlichen Geldmittel („Sparsamkeit") den Bau einer Kirche in Kreuzform nicht gestattete, da war der Verzicht auf diese symbolische Form ja immer noch ein kleineres Opfer, als wenn die Gemeinde hätte des Gotteshauses schlechthin entbehren müssen.

Aber wenn die Form wirklich an erster Stelle ihren symbolischen Werth hatte, warum „bildete man dann die Queerarme nicht länger", so daß sich „eine Nachahmung des wirklichen Kreuzes" ergab; und warum „sorgte man nicht, daß die Kreuzform mehr ins Auge fiel"?

Um zunächst die Berufung auf das „wirkliche Kreuz" des Herrn zu berücksichtigen, so wolle man beachten, daß bei dem griechischen Tau, dessen Gestalt einer sehr glaubwürdigen Ueberlieferung zufolge das wirkliche Kreuz hatte, die Queerarme bedeutend kürzer sind als bei dem gegenwärtig für das griechische wie für das lateinische T im Bücherdruck üblichen Zeichen; genau war die Form des griechischen Buchstaben diese: T[1]. Indeß wir können hiervon absehen. Die Queerarme, sowohl bei den meisten Basiliken als bei jenen Kirchen späterer Zeit welche überhaupt die Kreuzform haben, erscheinen durchaus lang genug, sowohl um eine Nachahmung des wirklichen Kreuzes herzustellen, als um die Kreuzform klar hervortreten zu lassen, — wenn man als den Hauptbalken des Kreuzes nicht das Langhaus seiner ganzen Breite nach, sondern allein das Mittelschiff betrachtet. Diese Auffassung ist aber ohne Zweifel vollkommen gegründet: denn meistens pflegte ja nur das Mittelschiff mit dem Queerschiff die gleiche Höhe zu haben.

Uebrigens, wenn es denkbar ist, was Schnaase selber behauptet, daß „für die Symbolik die Einsenkung eines Kreuzes oder kreuzförmig eingelegter Steine bei der Grundlegung genügte" (S. 205*), um wieviel mehr genügte dann für diese Symbolik die Kreuzform des Baues selbst, auch wenn dieselbe minder stark hervortrat! Denn diese ließ sich doch immer noch wahrnehmen; das Kreuz im Fundamente des Gotteshauses dagegen war ja für alle Zukunft vollständig unsichtbar.

[1] Vgl. Martigny, S. 212. (Cit. 206*.)

Hiernach dürfen wir wohl mit Recht der Ueberzeugung seyn, daß Schnaase irrt, wenn er lehrt, dem Princip der mittelalterlichen Architectur um das es sich handelt, liege an erster Stelle etwas Anderes zu Grunde, als die Rücksicht auf den symbolischen Werth der Kreuzform. Bei der Unbeständigkeit des menschlichen Herzens, bei dem ewigen Wechsel des herrschenden Geschmackes und der Richtungen auf dem Gebiete der Künste, wäre es auch in der That unerklärlich, daß ein Princip dieser Art so viele Jahrhunderte lang, nicht nur seit den Tagen des Mittelalters, sondern von der Zeit an da das Christenthum überhaupt öffentlich auftreten durfte, oder wie wir früher den heiligen Carl Borromäus sagen hörten, „beinahe von den Zeiten der Apostel her", bis auf die Gegenwart seine Herrschaft behauptet hat, wenn es bloß auf irgendwelche „ästhetische Bedürfnisse und practische Vortheile" statt auf eine übernatürliche Wahrheit ersten Ranges gegründet war. Es ging hervor aus dem innersten Wesen des Christenthums: und die es die Völker gelehrt, das war dieselbe Kirche durch die sie wußten, daß allein „im Kreuze das Heil", und die einzige Hoffnung der Menschheit derjenige ist, „der durch sein Kreuz die Welt erlöset hat". Wenn Manche die außerhalb dieser Kirche stehen, ihre Gedanken nicht auffassen, ihr Thun nicht zu deuten wissen, so ist das ja erklärlich. Unterdessen fährt sie auch heute noch fort, es klar und offen auszusprechen, so oft sie die feierliche Weihe eines Gotteshauses vollzieht, daß dasselbe „dem heiligen Kreuze, dem siegreichen, zu Ehren errichtet sey und geweiht werde" 321).

Drittes Kapitel.

Die profane oder civile Architectur.

Beweis, daß auch diese den schönen Künsten beizuzählen. Die am meisten für sie geeigneten Style sind der gothische, und vielleicht der romanische. Die Rückkehr zum antiken griechischen Baustyl war eine Verirrung; der hellenische Tempel. Unabhängig von der religiösen hat sich die profane Architectur niemals entwickelt.

354. „Das ausgezeichnetste" unter den Rathhäusern der westphälischen Schule „ist das zu Münster, aus der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts. Unten die Vorhalle mit stämmigen Rundsäulen und schlanken Spitzbogen, durch einen reichen Fries bekrönt, dann das Hauptgeschoß mit kräftig gegliederten Wandpfeilern, welche die breiten Maaßwerkfenster trennen, endlich der Giebel ganz oben mit horizontalem Abschluß, an den Seiten mit treppenförmigen Absätzen und durchsichtigem, fensterartigem Stabwerk, und mit blumigen Fialen, die auf ihrer Spitze

Engel tragen, ist die mächtige 51 Fuß breite, 104 Fuß hohe Façade eine Zierde der ehrwürdigen Stadt" [1].

Von zwei anderen Werken derselben Gattung, die etwas mehr als ein halbes Jahrhundert jünger sind, berichtet Friedrich von Schlegel. „In Brüssel sieht man an dem großen Marktplatze ein schönes Rathhaus in gothischer Bauart; den künstlichen schlanken Thurm ziert oben ein vergoldeter Engel Michael mit dem Drachen." Bald darauf heißt es von der Stadt Löwen: „Sie enthält ein berühmtes Denkmal gothischer Baukunst in dem bewunderungswürdigen, herrlich vollendeten Rathhause . . Was dieses Gebäude besonders auszeichnet, ist neben dem Character der äußersten Zierlichkeit der Ausdruck des Reichthums, und der einer schönen Einfalt und eines reinen Ebenmaaßes. Denn ganz irrig ist die Voraussetzung, als seyen diese Eigenschaften aus Werken der gothischen Baukunst durchaus verbannt. Es ist wahr, in einigen wird das Ebenmaaß durch absichtliche Ungleichheit verletzt, wie an dem Straßburger Münster; aber dieses ist kein allgemeines Gesetz, sondern nur Ausnahme; an anderen gothischen Gebäuden beobachtet man bei dem größten Reichthum von Zierrathen eine strenge Symmetrie, und eine durchgehende Gleichförmigkeit und Harmonie in der schönen Fülle. Nur ist es eine andere, von der griechischen ganz verschiedene und durchaus eigenthümliche Symmetrie, die ihr eigenes Princip und Gesetz der baukünstlerischen Phantasie hat. Für die Schönheit der Verhältnisse und das zierlichste Ebenmaaß nimmt das Rathhaus von Löwen im kleineren oder mittleren Maaßstabe, wie der Cölner Dom im allergrößten, eine vorzüglich hohe Stufe ein unter den Werken der gothischen Baukunst. Da alle Bilder an der Vorderseite herausgeworfen sind, wo ihrer über hundert waren, wie man an den leeren Stellen der kleinen Blenden zählen kann wo sie gestanden haben: so ist dieses schöne Kunstwerk nun freilich sehr entstellt und verunstaltet" [2].

Diese drei Beispiele von Leistungen der profanen Architectur können uns genügen. Welchen Aufgaben dieselbe diene, und weßhalb sie darauf ausgehen müsse, daß ihre Leistungen sich durch möglichst bedeutenden ästhetischen Werth empfehlen, wurde bereits gesagt (237. S. 11* f.); daß auch sie die Mittel besitzt Werke zu schaffen von hervorragender Schönheit, das geht schon aus dem hervor, was wir von Schnaase über das Rathhaus zu Münster, und von Schlegel über jenes zu Löwen vernahmen. Die schönen Erscheinungen aus der Welt der mit Erkenntniß und Freiheit ausgestatteten Wesen, welche durch profane Bauwerke unserem Geiste nahegelegt werden, können freilich nicht von jenem hohen kalleologischen

---

[1] Schnaase, Bd. 6. S. 234 f. (Cit. 18.)
[2] F. Schlegel, S. 184. 186 f. (Cit. 178*.)

Werthe seyn, wie in den Schöpfungen der religiösen Architectur; aber darum geht denselben das „bedeutende" Moment ohne welches ein Gebäude nicht als Werk einer schönen Kunst gelten kann, doch keineswegs ab. In dem Rathhause z. B. ist es der Vigor, die Fülle, die Energie des intellectuellen, ethischen und socialen Lebens der Bürgerschaft, welche es ausdrückt; in dem Gebäude für wissenschaftliche Zwecke, wie der Bibliothek oder der Hochschule, der hervorragende Werth der Wissenschaft und ihre Macht auf dem Gebiete des Geistes zur Förderung der Gesammtheit; im Palaste die Majestät des Monarchen, seine Herrschergewalt von Gottes Gnaden, die Größe seiner Aufgabe und die Höhe der Stellung, welche ihm seinem Volke gegenüber zu Theil geworden.

355. Hinsichtlich der Richtung welche die Baukunst in der Gegenwart einzuschlagen, oder des Styles in welchem sie zu arbeiten habe, gehen die Ansichten stark aus einander. Wir geben in dieser Frage zwei Männern das Wort welche, wo sie übereinstimmen, jedenfalls alles Vertrauen verdienen.

„Betrachten wir", schreibt Hermann Lotze, „das religiöse Leben als den Mittelpunkt unserer idealen Cultur, so würde nur der gothische Styl, und vielleicht der romanische, die nöthige Biegsamkeit besitzen, um allen unseren verschiedenen Lebensinteressen zu entsprechen. In seiner constructiven Vollständigkeit würde er den Kirchen, und dem Sinne der sie bauen heißt, noch immer angemessen seyn; die Privatbaukunst würde sein für sie unpassendes Princip der Wölbung fallen lassen, und doch durch die Wahl der Proportionen und der Ornamentik sich noch immer, selbst in ihren leichtesten und heitersten Werken, als zugehörigen Nachklang des ernsten und vollständigen Styls darstellen können" [1].

Man würde in der That „sehr irren, wenn man etwa glauben wollte, daß die mittelalterliche Kunst nur in ihren dem Cultus gewidmeten oder mit demselben in Zusammenhang stehenden Hervorbringungen so musterhaft und groß erscheine. Wenn auch die bauliche Mechanik und die Formensprache dieser Kunstperiode, Dank der damals herrschenden wesentlich christlichen Geistesrichtung, in den religiösen Bauten den klarsten, kräftigsten und vielgestaltigsten Ausdruck gefunden haben, so walten doch auch in allen sonstigen Schöpfungen aus jedwedem Materiale dieselben leitenden Principien: überall, vom colossalen Befestigungsthurme an bis herab zur schlichten Wohnung des Landmannes, begegnen wir derselben Wahrheit, derselben Zweckmäßigkeit und gediegenen Schönheit. Der gothische Baustyl gibt nicht fertige Formen an die Hand, sondern nur ein allgemeines Gesetz und die einfachsten Constructionsprincipien: eben darum ermöglicht er eine unendliche Reihe von Individualitäten, und eine Fort-

---

[1] Lotze, S. 549 f. (Cit. 18.)

bildung ins Unbegränzte. Der immer wiederkehrende Refrain, daß die Gothik sich erschöpft, sich überlebt habe, geht denn auch nur von Solchen aus, die von ihrem Wesen sich keine Rechenschaft zu geben vermögen, oder die sie nicht wiederaufkommen lassen wollen weil sie dieselbe nicht begreifen, oder doch nicht zu handhaben verstehen" [1].

Ich habe diesen Gedanken Reichenspergers an erster Stelle mit Lotze's Worten gegeben, weil es mich freute, bei diesem Gelehrten denselben zu finden. Rücksichtlich der Bedingung freilich von welcher Lotze seinen Rath abhängig macht, wird ein katholischer Christ anders denken. „Das religiöse Leben" war thatsächlich „der Mittelpunkt unserer idealen Cultur", solange es überhaupt eine „ideale Cultur" in Deutschland gegeben hat; und wenn dieser Mittelpunkt uns je verloren ginge, dann würde es um die „ideale Cultur" geschehen seyn. Denn niemals, sicher niemals werden „die wesentlich modernen Bestrebungen", — um mit Ausdrücken Lotze's weiterzureden, — das heißt jene Anschauungen und Grundsätze welche das Christenthum verläugnen, sich so weit „klären und festigen, daß sie künstlerisch bestimmend auf den Gesammtausdruck unseres Lebens einzuwirken" fähig wären [2]. Der Abfall von der übernatürlichen Wahrheit ist ja nicht ein Anschluß an irgend welche andere Wahrheit, sondern einfach das Versinken in die Nacht des Irrthums und der Barbarei. Eben darum muß eine „Cultur", deren Mittelpunkt nicht mehr das christlich religiöse Leben bildet, nothwendig an dem absoluten Unvermögen leiden, eine eigentliche ihr entsprechende Form der Kunst, einen selbständigen Styl zu erzeugen. Den entscheidenden Beweis hierfür haben wir in den Anstrengungen der modernen Kunst, den classischen Styl des alten Hellas, die „Antike", wieder zu Geltung zu bringen. Oder würde diese Kunst, wenn sie sich ihres Unvermögens zu selbständigem Schaffen nicht durch und durch bewußt wäre, ihr Princip des beständigen Fortschrittes wohl dermaßen vergessen, daß sie mehr als zwei volle Jahrtausende zurückschritte, um nur nicht bauen und bilden zu müssen in Formen, welche ihren Ursprung dem Christenthum verdanken?

356. Die Folgen dieses Rückschrittes, die durch die einseitige Verehrung der „von den Italienern wieder ins Leben gerufenen, und demnächst vielfältig zugestutzten und verwässerten Antike" herbeigeführten Zustände, hat August Reichensperger eingehend geschildert. Die Muster welche man aus dem Alterthum überkommen, waren fast ausschließlich Tempelbauten, nach einem streng abgeschlossenen System construirt. Diese mußten deßhalb zu allem Möglichen die Vorbilder und Modelle

[1] A. Reichensperger, S. 19 f. (Cit. 54*.)

[2] Man wolle diese Worte nicht so deuten, als ob Lotze das behauptete; er drückt sich nur zu wenig entschieden aus.

hergeben. Der griechische Tempel ist, was strenge Einheit des Ganzen und vollendete Harmonie aller Theile betrifft, in seiner Art unübertrefflich; fragen wir nach seiner symbolischen Bedeutung, so dürfte es die Größe und Hoheit des der heidnischen Auffassung nach darin wohnenden Gottes seyn, sowie namentlich zugleich dessen (irdisch-) seliges Leben, was derselbe zum Ausdruck bringt:

Ewigklar und spiegelrein und eben
Fließt das zephyrleichte Leben
Im Olymp den Seligen dahin.
Monde wechseln, und Geschlechter fliehen:
Ihrer Götterjugend Rosen blühen
Wandellos im ewigen Ruin[1].

Als Wohnung für Menschen zu dienen, oder auch, zeitweilig die zur Cultushandlung versammelte Menge aufzunehmen, dazu war der griechische Tempel nicht bestimmt. Das specifisch Characteristische des einem solchen Bauwerke ganz entsprechenden Styles aber liegt, nach Schnaase's bezeichnendem Ausdrucke, darin, daß der Tempel „das Säulenhaus ist: das geschlossene, bedeckte, von tragenden Säulen umgebene Haus"[2]. War es möglich, daß Gebäude dieser Art, wesentlich den religiösen Zwecken des heidnischen Götterdienstes gewidmet, als geeignete Vorbilder angesehen werden konnten für christliche Kirchen, oder anderseits für Werke der profanen Architectur sowie für Privatwohnhäuser, in einem ganz anderen Klima, unter ganz anderartiger Umgebung, bei vollständig verschiedener Sitte und Lebensweise?

Aber das verschlug nichts; eines Styles bedurfte man nun einmal, und den christlichen wollte man nicht. So „kümmerte man sich denn wenig darum, daß gerade das Säulensystem mit seinem horizontalen Gebälke am allerwenigsten zu den Verhältnissen und Bedürfnissen der neueren Zeit passen wollte; daß insbesondere die so kostspieligen Säulen nicht wissen, was sie wollen und sollen, und allerwärts nur im Wege stehen. Nicht bloß die christliche Kirche wurde nach dem heidnischen Tempel-Typus zurechtgefoltert; Theater und Börse, Schlacht- und Wachthaus, Casino und Posthaus mußten sich dorisch, jonisch oder corinthisch geberden; höchstens ließ man noch einen leichten Anflug von ägyptischem Style passiren, als dem vermeintlichen Urahn des griechischen. Die Paläste der Fürsten zogen dieselbe Straße wie die Tempel Gottes, und die Wohnungen der Privaten säumten natürlich nicht, nachzufolgen. Die

[1] Schiller, Das Ideal und das Leben.

[2] Schnaase, Bd. 2. S. 7. Bd. 4. S. 85. (Cit. 18.) Vgl. Lübke, S. 105. (Cit. 181*.)

wunderlichsten Masken drängten sich in solcher Art mehr und mehr in unseren Städten, und nach und nach schoben die Eindringlinge die alten Insassen zur Seite: so daß dermalen von Petersburg bis nach Genf, von Philadelphia bis nach Triest uns aller Orten fast dieselbe ‚classische' Langeweile angähnt.

„Der Weltumsegler Cook erzählt uns von der burlesken Erscheinung einiger Häuptlinge der wilden Südsee-Insulaner, die in europäischen Uniformfräcken, mit Epauletten auf den Schultern und dreieckigen Hüten auf dem Kopfe, Audienz gegeben, während ihr übriger Körper sich im heimatlichen Naturzustande gezeigt habe. Eines nicht minder ergötzlichen Eindruckes würden sich zweifelsohne die Baumeister des Parthenon und der Propyläen zu erfreuen haben, wenn dieselben vor die Travestien ihrer Schöpfungen hinträten, mit welchen das wiederaufgewärmte Hellenenthum unsere modernen Straßen, denen der Polizeistock die Schönheitslinien vorgeschrieben, fort und fort bevölkert: wenn sie die Säulen sähen die nichts zu tragen, die angenagelten Gesimse die keinerlei Function zu erfüllen haben, und die Schornsteine und Dachfenster, wie sie über den Frontons von plattgedrückten Tempelfaçaden hervorlugen; wenn sie in den Mauermassen von welchen die schlanken Säulenschafte gefangengehalten werden, die drei oder vier Reihen viereckiger Fensterhöhlen über einander erblickten; wenn sie endlich gar die Entdeckung machten, daß alle diese angeblich ‚in ihrem Geiste' geschaffene Herrlichkeit zumeist aus Tannenbrettern, Backsteinen, Mörtel und Oelfarbe, und etwa noch einigem Gußeisen oder Zink fabricirt ist" [1].

Vielleicht ein halbes Jahrhundert früher, als Reichensperger diese Zeichnung entwarf, hatte bereits Friedrich von Schlegel dieser sinn- und geistlosen Schwärmerei für die antike Architectur das Urtheil gesprochen. „Es bleibt das gefährlichste aller Experimente, auch in der Kunst fremde Sitten annehmen zu wollen; das Eigene geht gewiß verloren, und das Fremde wonach man strebte, wird fast nie erreicht. In der Malerei läßt sich vielleicht noch eher mit wirklichen und scheinbaren Gründen dafür sprechen: in der Baukunst ist das Widersinnige, und nicht nur alle Kunst sondern auch Sitten Zerstörende einer dem Auslande nachgemachten Bauart zu fühlbar, und kann durch nichts beschönigt werden. Jede Nation, jedes Land und Klima hat seine eigene und angemessene Baukunst; oder ganz und gar keine. Wir mögen unter unserem nordischen Himmel eben so wenig unter offenen antiken Säulengängen lustwandeln, als im luftigen griechischen Gewande, nach der Sitte der Alten, mehr auf der Straße als im Zimmer leben. Die gepriesene Façade des Louvre z. B. mag in ihrer Art verdienstlich seyn. Aber was sollen uns zwanzig

[1] Nach Reichensperger, S. 21 f. (Cit. 54*.)

oder dreißig italienische oder griechische Säulen in einem fremden Lande und Klima, mitten unter Trachten, Sitten, unzähligen Gebäuden, die nichts weniger sind als griechisch? Die Bauart ruht wie die Lebenssitte auf dem festen Boden der Natur und eigenthümlichen Landesart: und wie verderblich es sey, diese Grundlage der Natur zu verlassen, ist jedem einleuchtend, der die Geschichte der Kunst und der Sitten, und ihres gegenseitigen Einflusses, mit einem aufmerksamen Blick betrachtet"[1].

357. Wenn wir uns, was die profane Architectur angeht, auf dieses Wenige beschränken, so liegt das in der Natur des Gegenstandes. Eine selbständige Entwickelung hat diese Architectur thatsächlich niemals gehabt: es war immer die religiöse, an welche sie sich anlehnte, mit welcher sie sich hob und wieder sank. Wir hörten es von Schnaase bereits früher: „Die Arbeit der Baukunst muß eine religiöse That seyn: erst bei dem Bau des Tempels entsteht die architectonische Kunst." Und wo Lübke sich anschickt, das System der altgriechischen Baukunst zu entwickeln, läßt er die Bemerkung vorausgehen: „Wir haben hier den Tempel vorzugsweise zu betrachten, da . . die Kunstform der Architectur sich gerade am Tempelbau vornehmlich entwickelt hat"[2]. Das Nämliche lesen wir auch wieder bei Schnaase[3]. Vielleicht nicht vollständig dasselbe, aber Aehnliches gilt von allen späteren Perioden: die Geschichte der Architectur ist bei allen Baustylen vorzugsweise Geschichte der religiösen Architectur, und der Bericht über die profane füllt einen verschwindend kleinen Raum. Nur die Periode des Renaissance-Styls macht einigermaßen eine Ausnahme; aber wir haben ja auch gehört, daß dieser seinem ganzen Wesen nach ein weltlicher Styl war.

Viertes Kapitel.

Einige Gedanken hinsichtlich der niederen Baukunst und des Kunsthandwerks.

Der Begriff der Ersteren; eine Definition Kants. Elemente der Schönheit welche in ihren Werken herrschen sollen. Cicero und Lotze über die Zweckmäßigkeit als vorzügliches Element der Schönheit. Die eigentliche Trägerin des Kunsthandwerks ist die Architectur: es hebt sich und sinkt unausweichlich mit ihr.

358. **Nur**, wo die Kunst des Bauens, im Dienste der höchsten Aufgaben der Menschheit, für die bisher berücksichtigten Zwecke des religiösen oder des socialen Lebens arbeitet, erscheint sie als schöne „Kunst".

---

[1] Nach F. Schlegel, S. 195. 174. (Cit. 178*.)
[2] Lübke, S. 104. (Cit. 181*.) [3] Bd. 2. S. 200.

Denn nur da muß sie um ihrer wesentlichen Aufgabe selbst willen darauf bedacht seyn, daß ihre Schöpfungen sich durch ästhetischen Werth auszeichnen, und nur da besitzt sie auch die Mittel, unter entsprechenden Umständen Werke herzustellen von hervorragender Schönheit. Und eben insofern sie als „schöne" Kunst auftritt, wird sie „die höhere Baukunst" oder „die Architectur" genannt. Wo das nicht der Fall, vor Allem wo sie unmittelbar und zunächst für Bedürfnisse des leiblichen Lebens thätig ist, da heißt sie „die niedere Baukunst".

Immanuel Kant glaubte die Aufgabe der Baukunst im Allgemeinen dahin bestimmen zu sollen, daß sie „Begriffe von Dingen die nur durch Kunst möglich sind, und deren Form ihren Bestimmungsgrund nicht in der Natur hat sondern in einem willkürlichen Zwecke, ästhetisch wohlgefällig zu machen, und zugleich jener willkürlichen Absicht anpassend zu verwirklichen habe". Abgesehen von allem Anderen, ist diese Bestimmung offenbar viel zu weit. „Sie schließt die Erzeugung jedes Hausgeräths in den Bereich der Baukunst ein, — und Kant gab dies ausdrücklich zu: nur die Angemessenheit des Products zu einem gewissen Gebrauche mache das Wesentliche eines Werkes der Baukunst aus. Aber dann wäre", bemerkt Lotze sehr gut, „auch das Blatt Papier, auf welchem Kant diese seine Definition niederschrieb, ein Erzeugniß der Baukunst gewesen. Jede Ansicht ist verdächtig, die sich in so grellen Widersprüchen gegen den Sprachgebrauch bewegt" [1].

Die Untersuchung welche Lotze hiernach anstellt, um auf Grund des Sprachgebrauchs den Begriff der Baukunst (ganz im Allgemeinen) richtig zu bestimmen, ist recht interessant; aber es liegt nicht in unserer Aufgabe, ihm darin zu folgen. Uns genügt es, darauf aufmerksam zu machen, daß als Werke der niederen Baukunst nicht etwa bloß solche zu gelten haben dürften, auf welche dem Sprachgebrauche nach und in der ersten Bedeutung des Wortes der Name „Gebäude" paßt. „Baut" man ja doch nicht allein Wohnhäuser mit ihren für verschiedene Zwecke dienenden Nebengebäuden, sondern auch Schiffe, Brücken, Altäre, Straßen, Eisenbahnen, Maschinen, Wagen, manche größere Hausgeräthe.

Alle diese Werke haben je ihre besondere Bestimmung: es ist irgend ein Zweck für den sie sich eignen, irgend ein Bedürfniß des menschlichen Lebens welchem sie dienen sollen. Schon dadurch nun, daß die „bauende" Kunst bestrebt ist, diesem Zwecke so vollkommen als möglich zu entsprechen, verleiht sie ihren Erzeugnissen ein vorzügliches Element der Schönheit, die Zweckmäßigkeit. Theils schon in dieser enthalten und mit ihr gesetzt, theils aber auch das Verdienst des dem Menschen natürlichen Strebens, mit dem niederen Bedürfnisse zugleich die Ansprüche des ver-

[1] Lotze, S. 505. (Cit. 18.)

nünftigen Geistes zu befriedigen, indem er seinen Werken ein volleres Maaß ästhetischen Werthes verleiht, — sind bei den Erzeugnissen um die es sich handelt die übrigen früher aufgeführten Elemente der Schönheit in unpersönlichen Dingen: Regelmäßigkeit, Ordnung, Symmetrie, Eurhythmie, Freiheit, Einheit im Vielfachen und Verschiedenen, Gediegenheit des Stoffes (vgl. N. 90. 94. S. 120 ff.).

359. Der an erster Stelle von uns erwähnte Vorzug, die Zweckmäßigkeit oder „Nützlichkeit", wird von vielen Aesthetikern, wenn es sich um die Schönheit von Erzeugnissen der Künste handelt, in auffallender Weise perhorrescirt. Irren wir nicht, so ist diese Scheu eine Folge des Einflusses der Kant'schen Philosophie; wir haben wiederholt nachgewiesen, daß dieselbe nicht den mindesten Grund hat.

„Die Natur selber", so läßt Cicero in dem dritten seiner Dialoge „Ueber die oratorische Beredtsamkeit" den Crassus zu seinen Freunden sprechen, „die Natur selber hat in bewunderungswürdiger Weise Alles so geordnet, daß jene Einrichtungen durch welche ganz wesentlichen Bedürfnissen entsprochen wird, sich zugleich durch besondere hohe Schönheit, nicht selten auch durch Anmuth auszeichnen. So fordert es z. B. ohne Zweifel die Erhaltung und der ungestörte Fortbestand der Dinge, daß der Himmel wie eine Kugel gewölbt ist, und in der Mitte des Raumes, durch sich selber gehalten, die Erde schwebt; daß die Sonne ihre Bahn durchläuft, sich dem Zeichen des Steinbocks nähert, und dann wieder langsam nach der anderen Seite heraufsteigt; daß der Mond, indem er sich abwechselnd der Sonne nähert und wieder von ihr entfernt, von ihr sein Licht empfängt; daß fünf Sterne mit verschiedener Geschwindigkeit denselben Raum durchlaufen. Diese Einrichtung war so nothwendig, daß Alles auseinanderfallen müßte, wenn dieselbe sich auch nur wenig änderte: und dabei ist sie zugleich von solcher Schönheit, daß sich eine schönere einfach nicht denken ließe. Die nämliche Thatsache tritt uns entgegen in der Gestalt und Einrichtung des Menschen sowohl als der Thiere. Es findet sich an ihrem Leibe nicht ein einziger Theil, der ohne einen bestimmten Zweck angefügt wäre, und ihre gesammte Erscheinung stellt sich dar als das Werk, nicht des Zufalls, sondern eines planmäßigen und genau berechnenden Schaffens. An dem Baume haben abermals der Stamm, die Aeste, die Zweige, die Blätter, lediglich die Aufgabe, der Erhaltung und dem Wachsthum des Ganzen zu dienen; aber nirgends findet sich etwas, das nicht zugleich schön wäre.

„Wenden wir uns jetzt von der Natur zu den Künsten. Was ist am Schiffe unentbehrlicher, als die Flanken, der Schiffsraum mit seinen Kammern, der Vorder- und Hintertheil, die Stangen, die Segel, die Mastbäume? und doch nehmen sich alle diese Theile aus, als ob sie nicht bloß um nothwendiger Zwecke willen, sondern eben so sehr zur Zier

erfunden wären. Der Tempel und die Bogenhalle ruhen auf Säulen: aber die Schönheit welche diese dem Gebäude verleihen, ist um nichts geringer, als der Nutzen den sie gewähren. Den herrlichen Giebel des Capitols, und aller übrigen Tempel, hat nicht das Streben, Schönes zu schaffen, aufgerichtet, sondern die Rücksicht auf das Bedürfniß. Man mußte nothwendig dem Dache eine solche Einrichtung geben, daß das Wasser nach beiden Seiten abfloß. Aber eine Folge der Rücksicht eben auf diesen nothwendigen Zweck ist die imposante Schönheit des Giebels; und wäre das Capitol in den Himmel versetzt wo es nicht regnen kann, so würde dasselbe doch des Giebels nicht entbehren können, ohne seine ganze hohe Schönheit zu verlieren" [1].

„Jeder Gegenstand," schreibt in demselben Sinne ganz richtig ein Philosoph den wir schon oft genannt haben, „jeder Gegenstand, der durch eine anschauliche Verbindung mannichfacher Theile seinem Zwecke genügt, erwirbt dadurch einen ästhetischen Werth. Wir irren, wie ich meine, nicht darin, daß wir die Nützlichkeit der Schönheit allzu nahe setzen, sondern darin, daß wir an einer sehr unvollkommenen Nutzbarkeit der Dinge uns gewöhnlich genügen lassen, die allerdings der Schönheit sehr fern steht. In der vollen Bedeutung die wir hier dem Worte geben müssen, ist nützlich nicht dasjenige, dem sich nebenbei irgend welcher Nutzen abgewinnen läßt, sondern nur das, was durch keine Nebeneigenschaft die Vollständigkeit der Zweckerfüllung beeinträchtigt. Und von diesem wird sich leicht zeigen lassen, daß es nur in ästhetisch wohlgefälligen Formen vorkommen kann, oder daß jede Form wohlgefällig ist welche in dieser straffen und exacten Weise zur Erfüllung eines Zweckes dient" [2].

360. Fähig sowohl als berufen, in ihren Erzeugnissen die am Ende der vorletzten Nummer erwähnten Elemente der Schönheit hervortreten zu lassen, ist aber nicht allein die Baukunst, sondern mehr oder weniger jene Künste insgesammt, welche den anorganischen Stoff für die verschiedenen Anforderungen des menschlichen Lebens verarbeiten. Der Mensch ist das mit Vernunft begabte Geschöpf Gottes: diese seine Würde verpflichtet ihn, darauf bedacht zu seyn, daß wie all sein Thun, ebenso auch alle Gegenstände die er sich für welche Zwecke immer anfertigt, das Gepräge der ordnenden Vernunft, das Siegel des lebendigen und freien Geistes tragen. Unter dieser Rücksicht schließt sich an die Baukunst, als die hervorragendste, eine lange Reihe anderer Künste an. Es ist nicht nothwendig, daß wir dieselben hier aufzählen; allgemein hat man sie wohl die technischen oder die niederen Künste genannt, oder auch das Kunsthandwerk. Ihre Leistungen sind namentlich jene besonderen Theile,

[1] Cic. de oratore, 3. c. 45. 46. n. 178. sqq.
[2] Nach Lotze, S. 511. (Cit. 18.)

deren die höhere wie die niedere Baukunst bedarf um ihre Werke zu vollenden, wie Gitter, Geländer, Einfassungen, Träger von Hervorragendem, Schlösser, und Aehnliches; ferner Geräthe, Gefäße, Gewänder, und andere Gegenstände, sey es für den liturgischen sey es für den profanen Gebrauch. Die Künste welche sich mit ihrer Anfertigung befassen, erscheinen größtentheils nicht mehr als freie, sondern als mechanische; aber wir haben bereits im Anfange dieses Buches (229. S. 4*) bemerkt, wie mitunter der Geist mit höherer Genialität und mehr als gewöhnlicher Energie eine an sich mechanische Kunst durchdringen, und sie dadurch zum Range der freien erheben kann.

Eine Thatsache welche Beachtung verdient, ist schließlich diese, daß für die Blüte der in Rede stehenden Künste, und für den Geschmack der in denselben herrscht, nichts größere Bedeutung hat, als der jeweilige Stand der gesammten Baukunst. „Die Nähe eines schönen Gebäudes erhebt unmerklicher Weise das Gemüth des Empfänglichen; es erhält uns fortwährend in der Stimmung, in welcher man seyn soll, um Kunstwerke zu betrachten; und so ist das Gefühl der Baukunst eigentlich der Träger des übrigen Kunstsinnes" [1]. Die Geschichte der Künste bestätigt diese Bemerkung. „Die katholische Kunst des Mittelalters, so groß in ihren architectonischen Schöpfungen, ist kaum minder bewundernswerth in denjenigen Erzeugnissen, mit welchen sie das Innere ihrer Bauwerke ausstattete. Angemessenheit der Form, Brauchbarkeit, Schönheit der Arbeit, Reichthum des Stoffes, Einheitlichkeit des Bildungsgesetzes — Alles trifft zusammen, um diese Erzeugnisse uns als wahre Mustertypen erscheinen zu lassen" [2]. In dem Maaße wie, während der Periode des Barock- und des Zopfstyls, die Architectur verfiel, „drang umgekehrt die Geschmacksmengerei und die Effecthascherei, nachdem sie sich zunächst in den Wohnungen häuslich niedergelassen, mehr und mehr auch in das Innere der Kirchen ein" [3].

Man darf nur mit offenen Augen um sich sehen — Ausnahmen gibt es freilich — um sich von der Wahrheit dieses Satzes zu überzeugen. „Alles Beiwerk und Ornament, womit wir das Innere unserer in einförmigem, characterlosem Geiste geformten Paläste und Wohnhäuser ausstatten, ist in sofern im Geiste der Gesammtconstruction gehalten, als es dem ästhetischen sowohl als dem practischen Bedürfnisse so wenig wie möglich entspricht. Hier sieht man die Fenstervorhänge aufgestapelt, als ob sie nur zum Aufsammeln des Staubes da wären, und etwa noch um das Oeffnen der Fenster möglichst zu behindern; dort erscheinen die parkettirten Fußböden so kunstreich gefärbt und schattirt, daß man abwechselnd

[1] F. Schlegel, S. 174. (Cit. 172*.)
[2] Reichensperger, S. 56 f. (Cit. 156*.)
[3] Reichensperger, S. 120. (Cit. 54*.)

auf zugespitzte Kanten und eingetiefte Winkel zu treten vermeint; anderwärts ergeben die an die Stelle der Seide, des gepreßten Leders und der Gobelins getretenen Papiertapeten, mit ihren historischen und landschaftlichen Darstellungen, eine wahrhaft sinnlose Verwirrung aller perspectivischen Linien. Kein Möbelstück verräth Originalität in der Erfindung, oder auch nur eine consequente Entwickelung irgend eines Motivs; das Tannenholz wird zu Mahagoni, wenn nicht gar zu Bronze, das Eisen zu Stein und der Stein zu beidem angestrichen; alle Gränzen der verschiedenen Kunstgattungen sind verwischt, überall ist falscher Prunk, Anarchie und babylonische Verwirrung" [1].

Ganz das nämliche Haschen nach dem Schein, nach äußerlicher Großartigkeit und glänzendem Effect, verrathen in den Kirchen zahlreiche Altarbauten. „Die Mensa zunächst in den willkürlichsten Formen, und selten mehr nach Material und Technik würdig gearbeitet, meistens nur umkleidet von plumpen Verschalungen, oder überzogen mit marmorirtem und vergoldetem Stuck. Darüber dann bis ans Gewölbe, und nach der ganzen Breite des Chors, ohne alle Rücksicht auf die Verhältnisse des Raumes und der einzelnen dahinter verdeckten architectonischen Bautheile, die Colosse von Umrahmungen für ein einziges Bild, zur Seite mächtige Säulen mit Architraven, die nichts mehr zu tragen haben als zerschnittene Giebel oder Voluten oder eine Blumenvase; dazwischen hinein und oben hinauf etliche riesenhafte Heilige, vergypst oder vergoldet, in lebhaft declamirender Haltung, und voltigirende nackte Engel, und allegorische oft schwer zu deutende Figuren, und hölzerne oder gypsene mit Draht verhängte Festons und ähnliches Zierwerk. So freilich mußte es dahin kommen, daß zuletzt der Altar und seine Bedeutung vor lauter Altar nicht mehr gesehen wurde, und, mit seinem winzigen Kreuze in Mitte hochragender Leuchter und mit alle dem vielfältigen Putze sammt dem übermächtigen Aufsatze, den Begriff eines einheitlichen Werkes der Kunst geradezu aufhob" [2].

Sollen wir August Reichensperger auch noch über die weitere Ausstattung der Kirchen, und die liturgischen Geräthe und Gewänder berichten lassen? „Orgeln, Beichtstühle, Kanzeln, Taufsteine, Monstranzen, Kelche, Leuchter — Alles ohne Unterschied, bis zu den Kirchengewändern hin, ist meist der geschmacklosen Willkür der Fabricanten und Handwerksleute überliefert; Alles bläht sich daher in nichtigem Scheine und barocker Principlosigkeit. Die Monstranzen werden aus gestampften Metallstücken zusammengefügt, die eben so gut als Kommodenbeschläge dienen könnten; die Kronleuchter in denjenigen Kirchen, in welchen sie noch nicht durch

[1] Reichensperger, S. 41 f. (Cit. 54*.)
[2] Nach Jakob, S. 147 f. (Cit. 195*.)

Gasschnäbel verdrängt sind, sehen aus, als ob sie zugleich auf einem Ballsaale zu figuriren hätten; die Rauchfässer, die Kelche und die Kreuze werden nach Möglichkeit mit allerlei Mode-Schnickschnack verbrämt, ja sogar die liturgischen Gewänder, soviel nur immer thunlich, ‚dem Geiste der Zeit' angepaßt. Sah ich doch mit eigenen Augen an dem Laden einer Paramentehandlung ein Pluviale für den Trauergottesdienst ausgehängt, auf dessen Rückseite ein heidnischer Sarkophag abgebildet war, über welchen eine gar sentimentale Trauerweide ‚ihre grünen Haare' herabhangen ließ, während zur Seite pausbackige Genien eine ziemlich vollständige Janitscharen-Musik aufführten. Es fehlte eben nur noch die Pyramide des Cestius im Hintergrunde" [1].

Die Zeit deren Zustände in diesen Sätzen characterisirt werden, liegt freilich schon einige Jahrzehnte hinter uns. Wie mit dem Cölner Dom und seinen Thürmen die Architectur sich wieder mächtig hob, so wandte unter ihrem Einfluß das gesammte Kunsthandwerk sich einer besseren Richtung wieder zu; und zahlreiche Kirchen, namentlich in den nördlichen Theilen von Deutschland, werden von jener Schilderung gegenwärtig keineswegs mehr getroffen. Nach dem Zeugnisse des Directors des deutschen Gewerbe-Museums in Berlin hat „die Gothik am Rhein, zum Theil auch in Hannover und in Bayern, für den Bau und die innere Ausschmückung der Kirchen ganz bedeutende Eroberungen gemacht, und äußerst Verdienstliches geleistet, für Kirchengewänder und Geräthe die guten mittelalterlichen Formen herbeigeschafft, und sich von dieser Grundlage aus als ein mächtiger Strom über das gesammte Kunstgewerbe verbreitet: sie hat vor Allem auf tüchtige technische Ausführung aus guten und ächten Stoffen gedrungen; sie hat in der Holzarbeit, besonders aber in der Goldschmiedekunst, in Weberei und Stickerei, alte Techniken neu belebt, welche vollständig verloren waren, und jetzt dem Kunstgewerbe in verschiedenen Richtungen zu Gute kommen" [2]. Bei alle dem ist die Zahl solcher Leistungen, für welche die nach Jakob und Reichensperger gegebene Characteristik vollkommen paßt, leider immer noch um Vieles größer; — und auch hiervon ganz abgesehen, enthalten die gezeichneten Zustände doch jedenfalls den Beweis für den Gedanken um den es sich für uns handelt, daß nämlich der jeweilige Stand der Architectur für alle technischen Künste von der höchsten Bedeutung ist, indem dieselben unausweichlich immer mit ihr sich heben oder sinken.

[1] Reichensperger, S. 120. 43. (Cit. 54*.)

[2] Julius Lessing, Die Renaissance im Kunstgewerbe, S. 9. (Bei Reichensperger, Parlamentarisches über Kunst und Kunsthandwerk, Cöln 1880, S. 87.)

Neunter Abschnitt.

Die dramatische Kunst.

Für diesen und den folgenden Abschnitt nothwendige Erklärungen: das Bild, und vier Arten desselben.

361. Nicht in Willkür oder Planlosigkeit des Verfahrens wolle man den Grund vermuthen, wenn ich hier, herrschenden Gewohnheiten freilich nicht entsprechend, die oben bezeichnete Kunst unmittelbar auf die Architectur folgen lasse. Daß die Sculptur und die Malerei historisch, was ihre Entwickelung und ihre Blüte betrifft, der Architectur am nächsten stehen, ist mir nicht unbekannt; auch die Rücksichten aus denen sich diese Thatsache von selbst ergeben mußte, sind mir keineswegs entgangen. Aber das Moment welchem die Wissenschaft der schönen Künste an erster Stelle Rechnung zu tragen hat, ist ohne Zweifel der Begriff und das Wesen einer Jeden, und in Verbindung hiermit die Klarheit und Bestimmtheit der von ihr zu gebenden Darstellung: mit anderen Worten, das ontologische Moment und das didactische. Nun ergibt sich aber zwischen der dramatischen Kunst und den zwei bildenden, was ihr Wesen betrifft, eine bedeutende innere Uebereinstimmung, darin bestehend, daß alle drei sich eines, nicht der Art, aber der Gattung nach identischen Darstellungsmittels bedienen, des Bildes nämlich; und die natürliche Folge hiervon ist, daß sich das Wesen der zwei Letzteren nicht besser entwickeln, ihr Begriff und ihre Aufgabe nicht bestimmter feststellen läßt, als wenn dasselbe zuerst in Rücksicht auf die dramatische Kunst geschehen ist. Die in der nächsten Nummer zu gebenden Erklärungen bahnen uns den Weg dazu; wir bedürfen derselben sowohl für diesen, als für den folgenden, zehnten Abschnitt.

362. „Zu dem Begriffe des Bildes", lehrt Thomas von Aquin, „gehört vor Allem die Aehnlichkeit oder die Uebereinstimmung.

„Indeß nicht jedes Ding das einem anderen ähnlich, ist darum schon ein Bild desselben; es wird vielmehr erfordert, daß beide entweder in

ihrem Wesen übereinstimmen, oder wenigstens in einem Moment durch welches ihr Wesen in die Erscheinung tritt. Ein solches Moment ist, insofern es sich um körperliche Dinge handelt, vorzugsweise die Gestalt. Denn bei den Thieren z. B. ist je nach der Verschiedenheit ihrer Art auch die Gestalt eine andere, die Farbe dagegen nicht. Wenn darum auf eine Wand die Farbe eines Gegenstandes aufgetragen wird, so nennen wir diese nicht ein Bild desselben, sondern nur, wenn wir seine Gestalt abgezeichnet sehen.

„Aber auch diese Uebereinstimmung, dem Wesen nach oder der Gestalt nach, macht noch nicht den Begriff des Bildes: es muß zu derselben noch die Beziehung des Ursprungs hinzukommen. ‚Ein Ei‘, sagt der heilige Augustin, ‚ist nicht das Bild eines anderen Eies‘; beide haben zwar das gleiche Wesen und die nämliche Gestalt: ‚aber das eine war nicht das Muster, nach welchem das andere geformt wurde.‘ Damit also ein Ding mit Recht das Bild eines anderen genannt werden könne, dazu wird erfordert, daß es von diesem herrühre, und beide entweder in ihrem Wesen übereinstimmen, oder in einem Moment durch welches ihr Wesen in die Erscheinung tritt" 322).

Was Thomas in dieser Erklärung „die Beziehung des Ursprungs" nennt, vermöge deren das Bild von dem welchem es ähnlich ist, auch „herrühren" soll, begreift in sich mehrere Verhältnisse dieser Art. Wir haben, mit Rücksicht auf unsere Aufgabe, nur Eines dieser Verhältnisse ins Auge zu fassen, jenes nämlich, welches zwischen dem Muster oder Original (der *causa exemplaris*) und dem ihm Nachgebildeten stattfindet 323). Darum können wir so definiren: „Ein Bild ist ein Ding das nach einem anderen, als seinem Muster oder Urtypus, gemacht ist, also, daß es mit diesem entweder der Art nach übereinstimmt, oder in der Gestalt, oder in einem anderen Moment durch welches das Wesen desselben in die Erscheinung tritt."

Es lassen sich hiernach vier Arten von Bildern unterscheiden:

1. Bilder der ersten Art, oder Wesensbilder, sind diejenigen, welche mit ihrem Original das Wesen gemein haben, und darum mit ihm Einer und derselben Art angehören.

Gedeon, der Richter über Israel, hatte dem Berichte der heiligen Schrift zufolge seinen dreihundert Streitern den Befehl gegeben: „Was ihr mich thun sehet, das thuet gleichfalls; ich werde an einer Seite in das Lager gehen, und was ich dann thue, das machet nach" [1]. Als demnach die Dreihundert, dem Vorgange ihrers Führers folgend, je ihre Trompete bliesen, ihre Krüge an einander zerschlugen, und, in der Linken die flammende Flackel, in das Feldgeschrei ausbrachen: „Das Schwert

[1] Richt. 7, 17.

des Herrn und des Gedeon!" da war eine jede dieser Handlungen ein Wesensbild der gleichartigen Handlung des kühnen Feldherrn. Ueberhaupt entsteht ein Wesensbild, so oft ein Mensch persönlich und in eigener Thätigkeit das Thun, die Rede, die Haltung, die äußere Erscheinung eines anderen Menschen nachahmt.

2. Bilder der zweiten Art, oder vollständige Gestaltbilder, oder stereometrische Gestaltbilder, sind solche, welche die Gestalt ihres Originals nach allen drei Raumdimensionen wiedergeben, wie es die Statue thut;

3. Bilder der dritten Art, oder unvollständige Gestaltbilder, oder planimetrische Gestaltbilder hingegen diejenigen, welche von der Gestalt ihres Originals nur zwei Dimensionen festhalten, während sie die dritte fallen lassen, wie z. B. die Portraitzeichnung.

4. Als Bilder der vierten Art endlich sind jene Nachahmungen zu betrachten, welche mit ihrem Original nicht die Gestalt gemein haben, sondern ein anderes characteristisches Moment, das an jenem hervortritt. In dieser Weise sind die Töne der Violine, oder eines anderen musicalischen Instruments, Bilder der gesungenen Töne der menschlichen Stimme.

Erstes Kapitel.

Begriff und Wesen der dramatischen Kunst.

§. 1.

Ihre Aufgabe und ihre Mittel; Definition.

363. In dem „Vorspiel" zu „Faust" läßt Goethe die „lustige Person" dem um ein geeignetes Thema verlegenen „Theaterdichter" den bündigen Rath geben:

> Greift nur hinein ins volle Menschenleben!
> Ein Jeder lebt's, nicht Vielen ist's bekannt,
> Und wo ihr's packt, da ist's interessant.

Zwei Punkte sind in diesen Worten angedeutet: der Zweck des dramatischen Kunstwerks, und sein Stoff oder Inhalt. Es soll „interessant" seyn, d. h. es soll den Zuschauern ästhetischen Genuß gewähren. Was aber seinen Stoff angeht, so ist dieser dem menschlichen Leben zu entnehmen: Thatsachen, Begebenheiten, Ereignisse aus dem Leben der Menschen bilden den Gegenstand, welchen uns die dramatische Kunst vorzuführen hat. „Die Tragödie", heißt es bei Aristoteles, „ist eine Darstellung, welche uns nicht Menschen vorführen will, sondern Handlungen

und das Leben, mit seinem Glück und Unglück" [1]. Eben dieses spricht auch Schiller aus, wenn er in der „Huldigung der Künste" die „Schauspielkunst mit der Doppelmaske" sagen läßt:

Ein Janusbild lass' ich vor Dir erscheinen:
Die Freude zeigt es hier, und hier den Schmerz;
Die Menschheit wechselt zwischen Lust und Weinen,
Und mit dem Ernste gattet sich der Scherz.
Mit allen seinen Tiefen, seinen Höhen,
Roll' ich das Leben ab vor deinem Blick:
Hast du das Spiel der großen Welt gesehen,
So kehrst du reicher in dich selbst zurück;
Denn wer den Sinn auf's Ganze hält gerichtet,
Dem ist der Streit in seiner Brust geschlichtet.

Das Leben der Menschen und ihre Geschichte umschließt eine Fülle von Zügen, welche sich durch ästhetischen Werth auszeichnen. Wie durch freie Dichtung dieser Werth erhöht, die Züge selbst vermehrt werden können, darüber war im siebenten Abschnitte bereits die Rede.

Den bezeichneten Stoff sowohl, als die Aufgabe, hat übrigens die dramatische Kunst freilich mit allen übrigen hedonischen Künsten gemein. Was ihre Besonderheit ausmacht und ihre Verschiedenheit von einer jeden der Letzteren, das kann deßhalb nur das Mittel seyn dessen sie sich bedient, um die Züge aus dem Leben uns vorzuführen, oder mit Einem Worte, ihr Darstellungsmittel. Es handelt sich also zunächst darum, daß wir dieses bestimmen.

364. In seiner von uns bereits erwähnten Definition der Tragödie, nennt Aristoteles als eines ihrer wesentlichen Merkmale dieses, daß sie „Darstellung sey durch handelnde Personen, und nicht durch Erzählung" 324). Und eben „weil in der Tragödie die Darstellung durch handelnde Personen ausgeführt wird", folgert „der Philosoph" bald darauf, „so ergibt sich als ein Hauptmoment dieses Kunstwerkes an erster Stelle die angemessene Bestimmung dessen, was dem Auge der Zuschauer zu bieten ist" [2], der Costüme nämlich und der Scenerie, sowie jener Dinge welche auf der Bühne sichtbar vorgehen sollen.

Wo Aristoteles später, in derselben Schrift, dazu übergeht, die Anweisungen für die epische Poesie zu geben, drückt er die Eigenartigkeit dieser Kunst gegenüber der dramatischen, in derselben Weise aus wie in der zuerst von uns angeführten Stelle: „Ueber die Tragödie und die gesammte Darstellung deren Mittel die Handlung ist, mag das bisher Gesagte genügen. Was hiernach jene andere Darstellung angeht welche

---

[1] Arist. de arte poet. ed. Buhle cap. 7. vulg. 6. n. 11.
[2] Arist. de arte poet. ed. Buhle cap. 7. vulg. 6. n. 2.

erzählend auftritt, und sich des Hexameters bedient," u. s. w. 325). Das nämliche Merkmal, daß sie „erzählende" Stücke liefere, „als erzählende Darstellung auftrete", wird in dem folgenden Kapitel als die characteristische Eigenthümlichkeit der epischen Poesie dreimal wiederholt 326).

In voller Uebereinstimmung mit dieser Auffassung von dem Wesen der dramatischen Kunst, und ihrer Eigenthümlichkeit gegenüber der epischen Poesie, steht der Gedanke, welchen Aristoteles in einem der ersten Kapitel seiner Poetik ausspricht, indem er den Tragödiendichter Sophocles mit Homer dem Epiker und mit dem Komödiendichter Aristophanes vergleicht: „Unter Einer Rücksicht gehört Sophocles in dieselbe Klasse mit Homer, insofern nämlich beide uns edle Charactere vorführen[1]; unter einer anderen Rücksicht hingegen mit Aristophanes: denn beide führen uns ihren Vorwurf durch Handlung vor und durch wirkliches Thun. Daher eben soll nach Manchen das Drama seinen Namen haben, weil in demselben die Darstellung sich durch thatsächliche Handlung (δρᾶμα) vollzieht" 327).

Es dürfte hiernach hinlänglich klar seyn, was Aristoteles als das characteristische Darstellungsmittel der dramatischen Kunst betrachtete: nicht das Wort oder die Rede, mittelst deren der erzählende Dichter, der Epiker, zunächst an unser Ohr sich wendend, Erscheinungen und Thatsachen aus dem Leben der Menschen berichtet, sondern nachahmendes Handeln, nachbildliches Thun wirklicher Menschen, welches sich an einer nachbildlich hergestellten Oertlichkeit vor den Augen von Zuschauern vollzieht, und sich darum in seiner Gesammtheit als „Schauspiel" darstellt. Wir brauchen wohl nicht ausdrücklich zu sagen, daß nicht bloß äußerlich sichtbares eigentliches „Thun" unter den Begriff des „Handelns" oder der „Handlung" fällt, sondern dieser ganz allgemein jede Lebensäußerung des Menschen umschließt, und namentlich auch das Reden. Denn wo Menschen mit einander reden, da wirken sie auf einander ein, indem sie ihre Gedanken und Gefühle sich gegenseitig kundgeben; das ist aber doch ohne Zweifel wahres „Handeln". Durch das bezeichnete nachbildliche Handeln und Thun wirklicher Menschen also, soll das Original, — die Erscheinungen und Begebenheiten aus dem Leben welche den Inhalt der dramatischen Conception bilden, und sich gleichfalls eben aus dem Handeln und Thun wirklicher Menschen zusammensetzen, — unserem Geiste in klarer Anschaulichkeit vergegenwärtigt, und so die Wirkung des Drama's, der ästhetische Genuß, uns vermittelt werden. Es ergibt sich somit, daß wir als das eigentliche

---

[1] „Edle" Charactere werden nach Aristoteles im Epos und in der Tragödie dargestellt, in der Komödie dagegen „niedrige" oder fehlerhafte, Träger der „Lächerlichkeit".

Darstellungsmittel der dramatischen Kunst, welches ihre besondere Natur characterisirt und wodurch sie sich von jeder anderen schönen Kunst unterscheidet, jene „Wesensbilder“ zu betrachten haben, welche wir vorher (362. S. 224*) nach Thomas von Aquin als die erste Art des Bildes überhaupt kennen lernten.

Definiren müßten wir hiernach etwa in dieser Weise: Die dramatische Kunst ist die Kunst, Erscheinungen aus dem menschlichen Leben durch „Wesensbilder“ so darzustellen, daß die Darstellung geeignet ist, den Zuschauern ästhetischen Genuß zu vermitteln.

Erinnert man sich des allgemeinen Gedankens, den wir im Anfange des siebenten Abschnittes (238. S. 12* f.) festgestellt haben, so ergibt sich aus dieser Definition von selbst die Forderung, daß sowohl der Inhalt der dramatischen Conception („die Fabel“), als die Elemente durch deren Verbindung dieser Inhalt zur Anschauung gebracht wird, das Auftreten der handelnden Personen nämlich, die Sprache, die Scenerie u. s. w., möglichst bedeutenden ästhetischen Werth haben müssen.

§. 2.

Die dramatische Kunst ist nicht eine unter den besonderen Richtungen der Poesie im engeren Sinne des Wortes, sondern sie hat, neben der Poesie, als eine eigene selbständige Kunst zu gelten.

Die dramatische Composition für sich allein ist ein unfertiges Werk: seinem Begriffe entsprechend, existirt das Drama einzig durch die Aufführung auf der Bühne. Die Kunst der dramatischen Composition bildet darum mit der Schauspielkunst zusammen eine einzige untheilbare Kunst. Eine analoge Erscheinung bei zwei anderen Künsten; das Verfahren im Alterthum. Die Gestalt der dramatischen Composition müßte eine wesentlich andere seyn, wenn diese sollte als Werk der Poesie angesehen werden können.

365. Das Werk der dramatischen Kunst, die thatsächliche Darstellung von Erscheinungen aus dem Leben durch Wesensbilder, kann offenbar unmöglich die Leistung eines Einzelnen seyn. Das Leben der Menschen ist seiner Natur nach ein gesellschaftliches: fast jede bedeutendere Scene in demselben vollzieht sich unter mehreren Personen, welche dem Alter, der Stellung, dem Geschlechte nach, sowie unter mancher anderen Rücksicht von einander verschieden sind; Wesensbilder solcher Scenen lassen sich darum nur durch das vereinte Zusammenwirken Mehrerer herstellen. Aber auch das leuchtet ein, daß solche Bilder nicht die Schöpfung des Augenblicks seyn, nicht durch Improvisation zu Stande kommen können. Es bedarf nothwendig eines Uebereinkommens unter den zusammenwirkenden Künstlern, vermöge dessen die nachzubildende

Begebenheit fixirt, ein bis ins Einzelnste gehender Plan, gleichsam eine vollständig ausgeführte Cartonzeichnung des herzustellenden Bildes entworfen, jedem Mitwirkenden genau bestimmt werde, wie und wann er aufzutreten, welche Gesinnung er kundzugeben, was er zu thun und zu reden, mit Einem Worte, in welcher Weise er persönlich zur Herstellung des Gesammtbildes beizutragen habe.

Aber nicht Vielen ward das Genie zu Theil, das zu solchen „Cartonzeichnungen" erfordert wird. Wenn die dramatischen Compositionen deßhalb nothwendig das Erzeugniß einzelner bevorzugter Geister sind, deren Anordnungen sich die Uebrigen unterwerfen, während es jenen oft wieder an der Geschicklichkeit fehlt, bei der lebendigen Aufführung ihrer Compositionen persönlich mitzuwirken: so ist deßungeachtet die kalleotechnische Fähigkeit welche sie, die Uebrigen vertretend, ausüben, darum keineswegs eine für sich fertige, selbständige, von der sogenannten „Schauspielkunst" zu scheidende schöne Kunst, sondern jene Fähigkeit bildet ihrer Natur und ihrem Wesen nach mit der „Schauspielkunst" zusammen eine einzige Kunst, die dramatische.

Mit anderen Worten: es ist unrichtig, wenn von der Aesthetik als die dritte Richtung der Poesie, neben der epischen und der lyrischen, die „dramatische Dichtkunst" aufgeführt und behandelt wird: denn die Letztere kann keineswegs, wie die zwei zuerst genannten, als eine in sich abgeschlossene Gattung der Poesie gelten; sondern sie ist ein wesentlicher, für sich unvollständiger Theil, wenn auch der vorzüglichere, der Einen dramatischen Kunst. Erst wo die „Cartonzeichnung" auf die Wand übertragen und ihr durch die Farbe das volle Leben eingehaucht wird, erst in der thatsächlichen Aufführung auf der Bühne erscheint die Tragödie oder die Komödie vollständig, und in jener Weise, welche ihrem Begriffe entspricht. „Ein Kunstwerk existirt nur dadurch, daß es zur Erscheinung kömmt: dies Moment ist für das Drama die Aufführung auf der Bühne"; so schrieb vor vielen Jahren schon Richard Wagner[1].

Noch niemanden ist es eingefallen, die Kunst des Meisters der den Plan des aufzuführenden Domes entwirft, und den Bau überwacht und leitet, oder jene der musicalischen Composition, als besondere, selbständige schöne Künste neben die Architectur und die Musik zu stellen. Aber hat denn etwa Erwin von Steinbach seinen Münster, und Magister Gerhard[2] seinen Dom mit eigenen Händen und allein gebaut? und bedürfen Händel

---

[1] Brief vom 1. Januar 1847, an Ed. Hanslick. (Bei Hanslick, Musicalische Stationen, S. 273.)

[2] „Magister Gerardus Lapicida", der erste uns bekannte Baumeister am Dom zu Cöln, und muthmaßlich der Schöpfer seines Planes. Vgl. Histor.-polit. Blätter, Bd. 17, „Die Gründung des Domes von Cöln."

und Haydn und Mendelssohn, wenn ihre Oratorien „existiren", d. h. zur Aufführung kommen sollen, nicht zahlreicher geschulter Stimmen und voller Chöre? Was der Tondichter für den Gesang und der Architect für die Baukunst, das ist für die dramatische Kunst der dramatische Dichter. „In Hellas", berichtet Carriere, „stand das Drama unter der Obhut des Staates. Dessen Vorstand war es, der einem als gut erkannten Dichterwerke die Aufführung dadurch ermöglichte, daß er einen der Reichen die sich durch freiwillige Leistungen um das Volk verdient machten, zur Stellung des Chors und zur Ausstattung desselben berief. Den Chor und die Schauspieler hatte nun der Dichter einzustudiren, und am Dionysosfeste rang er dann mit mehreren Genossen durch drei Tragödien und ein Satyrspiel um den Preis, welchen zehn Richter als Vertreter der Gemeinde ertheilten; derselbe galt dem Dichter und dem Ausrüster des Chors"[1]. „Die drei großen Tragiker (Aeschylus, Sophocles und Euripides) waren nicht bloß Dichter, sie beschäftigten sich zugleich alljährlich mit der Einübung der Schauspieler und der Chöre"[2]. Die Thatsache welche Carriere hier berichtet, dürfte sich schon aus dem Umstande folgern lassen, daß in den dramatischen Compositionen der Alten sich lediglich der Dialog und die Chorgesänge finden, ohne alle weiteren, gegenwärtig üblichen Angaben über das, was zu geschehen habe, oder wie manches Einzelne auszuführen sey. Ohne das persönliche Eingreifen des Dichters bei der Einübung des Stückes, wenigstens für das erste Mal, wäre eine Aufführung desselben ganz in seinem Sinne, unmöglich gewesen.

366. Aber fassen wir, damit die Wahrheit unseres Satzes noch klarer hervortrete, ein concretes Beispiel ins Auge. Das Werk Schillers „Wilhelm Tell" ist ja allgemein bekannt. Man vergegenwärtige sich etwa aus der Schlußscene des vierten Aufzuges die bei verschiedenen Stellen des Dialogs angebrachten Bestimmungen und Angaben des Dichters.

Die hohle Gasse bei Küßnacht. Man steigt von hinten zwischen Felsen herunter, und die Wanderer werden, ehe sie auf der Scene erscheinen, schon von der Höhe gesehen. Felsen umschließen die ganze Scene; auf einem der vordersten ist ein Vorsprung, mit Gesträuch bewachsen. — Tell tritt auf mit der Armbrust; — Wanderer gehen über die Scene; — Tell setzt sich, — steht auf. — Man hört von ferne eine heitere Musik, welche sich nähert. — Eine Hochzeit zieht über die Scene durch den Hohlweg hinauf. Tell betrachtet sie, auf seinen Bogen gelehnt; Stüssi der Flurschütz gesellt sich zu ihm. — Armgart kömmt mit mehreren Kindern, und stellt sich an den Eingang des Hohlwegs. — Tell sieht oft mit unruhiger Erwartung nach der Höhe des Weges. — Wanderer kömmt. — Tell steht auf. Armgart kömmt vorwärts. — Frießhardt kömmt eilfertig den Hohlweg herab, und ruft

---

[1] Carriere, Bd. 2. S. 232. (Cit. 20*.)

[2] Carriere, a. a. O. S. 290.

in die Scene. — Tell geht ab. — Armgart geht mit ihren Kindern nach der vordern Scene. Geßler und Rudolph der Harras zeigen sich zu Pferd auf der Höhe des Weges. — Frießhardt . . geht ab; Stüssi sieht sich um, geht ab. — Geßler und Rudolph der Harras zu Pferde. Armgart nähert sich furchtsam. — Sie wollen vorüber. Die Frau wirft sich vor dem Landvogt nieder . . .

Armgart
(greift in die Zügel des Pferdes).

Nein, nein, ich habe nichts mehr zu verlieren.
— Du kommst nicht von der Stelle, Vogt, bis du
Mir Recht gesprochen — Falte deine Stirne,
Rolle die Augen wie du willst — Wir sind
So gränzenlos unglücklich, daß wir nichts
Nach deinem Zorn mehr fragen —

Geßler.

Weib, mach' Platz,
Oder mein Roß geht über dich hinweg.

Armgart.

Laß es über mich dahingehn — Da —
(Sie reißt ihre Kinder zu Boden, und wirft sich mit ihnen ihm in den Weg.)
hier lieg' ich
Mit meinen Kindern — Laß die armen Waisen
Von deines Pferdes Huf zertreten werden!
Es ist das Aergste nicht, was du gethan —

Rudolph.

Weib, seyt ihr rasend?

Armgart (heftiger fortfahrend).

Tratest du doch längst
Das Land des Kaisers unter deine Füße!
— O ich bin nur ein Weib! wär' ich ein Mann,
Ich wüßte wohl was Besseres, als hier
Im Staub zu liegen —
(Man hört die vorige Musik wieder auf der Höhe des Weges, aber gedämpft.)

Geßler.

Wo sind meine Knechte?
Man reiße sie von hinnen, oder ich
Vergesse mich, und thue, was mich reut!

Rudolph.

Die Knechte können nicht hindurch, o Herr;
Der Hohlweg ist gesperrt durch eine Hochzeit.

Geßler.

Ein allzu milder Herrscher bin ich noch
Gegen dies Volk — die Zungen sind noch frei.
Es ist noch nicht ganz, wie es soll, gebändigt —
Doch es soll anders werden, ich gelob' es!
Ich will ihn brechen, diesen starren Sinn,
Den kecken Geist der Freiheit will ich beugen,
Ein neu Gesetz will ich in diesen Landen
Verkündigen, ich will —

(Ein Pfeil durchbohrt ihn; er fährt mit der Hand ans Herz und will sinken. Mit matter Stimme.)

Gott sey mir gnädig!

Rudolph.

Herr Landvogt — Gott! Was ist das? Woher kam das?

Armgart (auffahrend).

Mord! Mord! Er taumelt, sinkt! Er ist getroffen!

Rudolph (springt vom Pferde).

Welch gräßliches Ereigniß — Gott — Herr Ritter —
Ruft die Erbarmung Gottes an! — Ihr seyt
Ein Mann des Todes!

Geßler.

Das ist Tells Geschoß.

(Ist vom Pferde herab dem Rudolph Harras in den Arm gegleitet, und wird auf der Bank niedergelassen.)

Tell
(erscheint oben auf der Anhöhe des Felsens).

Du kennst den Schützen, suche keinen andern!
Frei sind die Hütten, sicher ist die Unschuld
Vor dir, du wirst dem Lande nicht mehr schaden.

(Verschwindet von der Höhe. Volk stürzt herein.)

Stüssi (voran).

Was gibt es hier? Was hat sich zugetragen?

Armgart.

Der Landvogt ist von einem Pfeil durchschossen.

Volk (im Hereinstürzen).

Wer ist erschossen?

(Indem die Vordersten von dem Brautzug auf die Scene kommen, sind die Hintersten noch auf der Höhe, und die Musik geht fort.)

Rudolph.

Er verblutet sich.
Fort, schaffet Hülfe! Setzt dem Mörder nach!
— Verlorner Mann, so muß es mit dir enden;
Doch meine Warnung wolltest du nicht hören!

Stüssi.

Bei Gott! da liegt er bleich und ohne Leben!

Viele Stimmen.

Wer hat die That gethan?

Rudolph.

Ras't dieses Volk,
Daß es dem Mord Musik macht? Laßt sie schweigen!
(Musik bricht plötzlich ab; es kömmt noch mehr Volk nach.)
Herr Landvogt, redet, wenn ihr könnt — habt ihr
Mir nichts mehr zu vertrauen?
(Geßler gibt Zeichen mit der Hand, die er mit Heftigkeit wiederholt, da sie nicht gleich verstanden werden.)
Wo soll ich hin?
— Nach Küßnacht? Ich versteh' euch nicht — o werdet
Nicht ungeduldig — Laßt das Irdische!
Denkt jetzt, euch mit dem Himmel zu versöhnen.
(Die ganze Hochzeitgesellschaft umsteht den Sterbenden mit einem fühllosen Grausen.)

Stüssi.

Sieh, wie er bleich wird — jetzt tritt der Tod
Ihm an das Herz — die Augen sind gebrochen.

Armgart
(hebt ein Kind empor).

Seht, Kinder, wie ein Wütherich verscheidet!

Rudolph.

Wahnsinnige Weiber, habt ihr kein Gefühl,
Daß ihr den Blick an diesem Schreckniß weidet?
— Helft — leget Hand an — Steht mir niemand bei,
Den Schmerzenspfeil ihm aus der Brust zu ziehn?

Weiber (treten zurück).

Wir ihn berühren, welchen Gott geschlagen!

Rudolph.

Fluch treff' euch und Verdammniß!
(Zieht das Schwert.)

Stüssi (fällt ihm in den Arm).

Wagt es, Herr!
Eu'r Walten hat ein Ende. Der Tyrann
Des Landes ist gefallen. Wir erdulden
Keine Gewalt mehr. Wir sind freie Menschen.

Alle (tumultuarisch).

Das Land ist frei!

Rudolph.

Ist es dahin gekommen?
Endet die Furcht so schnell und der Gehorsam?
(Zu den Waffenknechten, die hereindringen.)
Ihr seht die grauenvolle That des Mords
Die hier geschehen — Hülfe ist umsonst —
Vergeblich ist's, dem Mörder nachzusetzen.
Uns drängen andre Sorgen — Auf, nach Küßnacht,
Daß wir dem Kaiser seine Veste retten!
Denn aufgelöst in diesem Augenblick
Sind aller Ordnung, aller Pflichten Bande,
Und keines Mannes Treu' ist zu vertrauen.
(Indem er mit den Waffenknechten abgeht, erscheinen sechs barmherzige Brüder.)

Armgart.

Platz! Platz! da kommen die barmherzigen Brüder.

Stüssi.

Das Opfer liegt — die Raben steigen nieder.

Barmherzige Brüder.
(schließen einen Halbkreis um den Todten und singen in tiefem Ton.)

Rasch tritt der Tod den Menschen an;
Es ist ihm keine Frist gegeben;
Er stürzt ihn mitten in der Bahn,
Er reißt ihn fort vom vollen Leben.
Bereitet, oder nicht, zu gehen,
Er muß vor seinen Richter stehen!
(Indem die letzten Zeilen wiederholt werden, fällt der Vorhang.)

Schiller hat es verstanden, in dieser Scene Umstände zu vereinigen, welche insgesammt dahin wirken, dieselbe ergreifend zu machen: die arme um Hülfe flehende Frau mit ihren Kindern, die kalte rohe Grausamkeit des stolzen Landvogtes welche die Frau zur Verzweiflung treibt, der festliche Hochzeitszug mit seiner heiteren Musik, das Benehmen der Volksmenge, das Erscheinen der barmherzigen Brüder und ihr Grabgesang,

das sind Züge, ohne welche die Bedeutung des Looses von welchem Geßler getroffen wird, und der furchtbare Ernst seines Todes, bei weitem nicht mit der gleichen Stärke empfunden würde. Aber gerade diese Züge sind größtentheils nur angedeutet; ebenso selbst jene Vorgänge, welche den eigentlichen Mittelpunkt der Darstellung bilden, die That des Tell und der Tod Geßlers. Und indem er sie andeutet, bedient sich überdies Schiller, im auffallendsten Gegensatze zu der Poesie und der oft oratorischen Kraft des Dialogs, der kürzesten Fassung, und einer durchaus einfachen, ganz prosaischen Sprache. Müßte denn eine solche Weise der Darstellung nicht für überaus seltsam, für ganz unangemessen erklärt werden, wenn die Leistung als das abgeschlossene Werk einer für sich vollständigen Kunst aufzufassen wäre, wie es die Poesie doch ohne Zweifel ist? oder wo ist es jemals Sitte gewesen, in solcher Form die ergreifendsten Thatsachen darzustellen, wenn als das Mittel der Darstellung die Rede, das Wort des Darstellenden, angewendet wurde? Ist etwa die Sprache so arm an Wendungen, durch welche die Bedeutung großer Momente fühlbar wird, oder in denen das erregte Gemüth seinen Empfindungen Ausdruck gibt? Und wie rechtfertigt sich die fortwährende Mischung der knapp gefaßten Andeutungen mit den beredten Aeußerungen des stark bewegten Gefühls, die jeden Augenblick sich wiederholende Unterbrechung des lebhaften Dialogs durch ganz trockene Bemerkungen? wie erklärt sich in den Letzteren der ausschließliche Gebrauch der gegenwärtigen Zeit?

Dadurch allein, aber dadurch freilich auch vollkommen, daß wir nicht das Erzeugniß des Dichters — insofern dieses Wort, in seinem engeren Sinne, den Künstler bezeichnet der Werke der Poesie schafft — in der angeführten Scene vor uns haben, sondern das Werk des Dramatikers: und zwar nicht das abgeschlossene, vollendete Werk, sondern die dramatische Composition, die ausgeführte Cartonzeichnung eines Bildes, welcher die wirkliche Ausführung auf der Bühne erst volles warmes Leben und Farbe zu geben hat. Dieselbe ist nicht (zunächst und eigentlich) entworfen, um durch den Druck vervielfältigt und gelesen zu werden: denn da müßten die Züge die sie enthält, wesentlich anders verarbeitet seyn; sie soll vielmehr den genau ausgeführten Plan bilden für die Nachahmung einer ästhetisch bedeutenden Begebenheit durch ein treues „Wesensbild" der Letzteren, das durch wirkliches Handeln und Geschehen hergestellt wird, und indem es dem Auge noch mehr bietet als dem Ohre, eben hierdurch dazu angethan ist, die Gemüther um Vieles mächtiger zu ergreifen, als es die Leistungen der Poesie je vermögen.

§. 3.

Gegen drei Einwendungen.

„Dramatische Compositionen bieten ästhetischen Genuß auch dem, welcher sie bloß liest.“ „Es gibt Compositionen, welche gar nicht für die Bühne gearbeitet sind.“ „Die Handlung hat keine Bedeutung ohne die Rede der Handelnden.“ — Ob die Schauspielkunst eine „bloß ausübende“ Kunst sey.

367. Schon Aristoteles macht die Bemerkung, und es ist niemanden neu, daß dramatische Stücke nicht bloß durch die Aufführung auf der Bühne Genuß gewähren, sondern auch schon, wenn man sie bloß liest oder vorlesen hört. Die Sache ist ganz natürlich; ästhetischen Werth, und mitunter vorzüglichen, hat ja die Composition auch an und für sich, und die Einbildungskraft ersetzt einigermaßen den Dienst, welchen sonst das Auge zu leisten hat, indem sie nach den Angaben der Composition die Vorstellung der Scenerie und der Costüme sowohl als der übrigen sichtbaren Erscheinungen zu bilden sucht.

Eine Einwendung gegen unsere Lehre indeß kann in dieser Thatsache nicht liegen. Denn ihrem ganzen Begriffe nach tritt eine jede Kunst nur da auf, wo sie für den ihr eigenthümlichen Zweck alle Mittel verwerthet, die zu ihrem Wesen gehören: daß aber dieses seitens der dramatischen Kunst nicht geschicht, wenn die Composition bloß gelesen wird, das geht klar daraus hervor, daß die Wirkung in diesem Falle immer viel weniger vollkommen ist, als jene der thatsächlichen Aufführung. Auch eine gedruckte oder geschriebene Predigt kann, wenn sie gut ist, den der sie liest, mächtig ergreifen und wirksam bestimmen; wird hieraus jemand etwa folgern wollen, die Kunst der Pronuntiation und Action sey keineswegs ein wesentlicher Theil der geistlichen Beredtsamkeit, sondern eine eigene, von derselben verschiedene Kunst, und die Beredtsamkeit selbst habe nur die Aufgabe, geeignete Predigten zu liefern, nicht auch, sie vor der versammelten Gemeinde in der rechten Weise vorzutragen? Und bildet nicht, bei einem Werke der Malerei, das wesentlichere Element die Zeichnung? Gibt es ja doch Künstler die, wie Asmus Carstens, fast nur gezeichnet haben, deren oft flüchtig hingeworfene „Handzeichnungen“ in hohem Werthe stehen, und wie ein Schatz gehütet werden. Ohne Zweifel ist, im Vergleich mit der Zeichnung, die Farbe das minder Bedeutende für die Wirkung, welche das Gemälde vermitteln soll; folgt aber hieraus, daß die Kunst der Zeichnung etwas Anderes ist, als der vorzüglichere Theil jener schönen Kunst welche man die Malerei zu nennen pflegt?

368. Noch viel weniger als die vorher erwähnte Thatsache, beweist gegen unseren Satz die andere etwas, daß es ja dramatische Stücke gebe

welche gar nicht für die Bühne berechnet seyen, nicht einmal auf derselben zur Aufführung gebracht werden können. Wenn Goethe seine „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen dramatisirt" seinen Lesern bot, so war das, nach dem in der vorigen Nummer Gesagten, nicht gerade ein zweckloses Werk; aber es war nicht ein Werk der dramatischen Kunst, sondern eine in der Form dramatischer Compositionen, aber mit Vernachläßigung namentlich eines wesentlichen Gesetzes der Dramatik, gearbeitete Darstellung. Schack, in seiner „Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien", bezeichnet die „Brettergerechtigkeit" der Compositionen als einen „unstreitig wesentlichen Bestandtheil der dramatischen Kunst"[1]. Goethe selbst anerkannte dieses Princip; darum hebt er es, von Calderon redend, rühmend hervor, daß „dessen Stücke durchaus bretterrecht" seyen[2]; und aus demselben Grunde nannte er die vorher erwähnte Schrift über Götz von Berlichingen nicht, wie seine Bearbeitung des nämlichen Vorwurfs für die Bühne, ein „Schauspiel", sondern eine „dramatisirte Geschichte".

„Es ist offenbar," heißt es in eben diesem Sinne bei A. W. Schlegel, „daß in der Form der dramatischen Poesie, d. h. in der Vorstellung einer Handlung durch Gespräche ohne alle Erzählung, die Anforderung des Theaters als ihrer wesentlichen Ergänzung schon liegt. Wir geben zu, daß es dramatische Werke gibt, die von ihren Verfassern ursprünglich nicht für die Bühne bestimmt worden sind, die auch auf ihr keine sonderliche Wirkung machen würden, während sie sich vortrefflich lesen lassen. Ich bezweifle jedoch gar sehr, ob sie auf jemanden der nie ein Schauspiel gesehen, auch keine Beschreibung davon gehört hätte, einen eben so lebendigen Eindruck machen würden als auf uns. Wir sind schon darauf geübt, beim Lesen dramatischer Werke uns die Aufführung hinzuzudenken"[3].

369. Etwas mehr Aussicht auf Erfolg, als diese zwei Rücksichten, kann unserem Satze gegenüber ein Gedanke zu haben scheinen, durch welchen Stöckl es zu rechtfertigen versucht, wenn er „die Dramatik nicht als eigene Kunstart betrachtet, sondern mit unter die Dichtkunst subsumirt"[4]. „Der Dichtkunst", so lautet die Argumentation des verdienten

---

[1] Bei Lorinser, Calderons größte Dramen religiösen Inhalts, Bd. 1. S. XI.

[2] Eckermann, Gespräche mit Goethe (Leipzig 1837, 2. Aufl.) Bd. 1. S. 251.

[3] A. W. Schlegel, Ueber dramatische Kunst und Literatur, 1. Vorlesung. (Heidelberg 1809) Thl. 1. S. 34.

[4] Stöckl, Grundriß der Aesthetik und Rhetorik (2. Aufl. 1874) S. 48.

Ich irre wohl kaum, wenn ich die von Stöckl gegebene Begründung seines Vorgehens als veranlaßt durch den Satz betrachte, um welchen es sich in diesem und dem vorhergehenden Paragraphen handelt. Ich hatte denselben nämlich bereits in der ersten Auflage dieses Buches vertreten.

Gelehrten, „dient das Wort, die Sprache zum Substrat ihrer Kunstschöpfungen". Nun „kann zwar auch in einer äußeren Handlung eine künstlerische Conception zur Darstellung gebracht werden, insofern jene sich vor unseren Augen abwickelt, wie es in der That im Drama geschieht. Aber die Handlung hat keine Bedeutung ohne die Rede der Handelnden, weil in dem was diese sprechen, die Bedeutung und der Inhalt der Handlung uns vor die Seele geführt wird" (a. a. O.).

Wir wollen davon absehen, daß es wenig genau gesprochen ist, wenn man sagt, „ohne die Rede der Handelnden habe die Handlung keine Bedeutung". Stöckl kann nur sagen wollen, das sichtbare Thun von Menschen werde kaum jemals ganz verstanden, wenn dieselben uns durch ihre Worte das Verständniß nicht erleichtern. Daß die dramatische Kunst ohne den Gebrauch der Sprache nicht ausgeübt werden kann, das unterliegt ja keinem Zweifel. Sie will uns Begebenheiten aus dem menschlichen Leben vergegenwärtigen: solche vollziehen sich aber niemals, ohne daß die dabei Betheiligten nicht bloß Manches thun, sondern auch Manches reden.

Aber Stöckl übersieht, daß die Erzeugnisse der epischen und der lyrischen Poesie sich vollständig, vom Anfang bis zum Ende, aus Worten des Dichters zusammensetzen. Dieser tritt vor uns hin, und gibt in dem Liede oder der Ode seinen Gedanken, seinen Gefühlen Ausdruck, während in der Epopöe, in der Ballade, gleichfalls er selber uns Thatsachen berichtet; und auch die Reden welche Homer den Zeus und die Pallas Athene, den Odysseus oder den Agamemnon, Klopstock den Philo, den Kaiphas, den Nicodemus halten läßt, werden uns von den beiden Dichtern im eigentlichsten Sinne des Wortes erzählt: es sind ihre Worte, die wir hören, es ist ihre, der Dichter Stimme die wir vernehmen, nicht die des Nicodemus oder des Philo oder des Odysseus oder der Athene selber, noch auch die von anderen Menschen, durch welche, als ihre „Wesensbilder", jene dargestellt würden. Verhält sich die Sache im Drama auch so? Redet in „Tell" und in „Maria Stuart" auch Schiller zu uns, in „Egmont" Goethe, in „Der Kaufmann von Venedig" Shakespeare? Stöckl selber belehrt uns ja später, daß im Drama „der Dichter in eigener Person gar nicht spricht", vielmehr, ganz anders als „im Epos und in der Lyrik, ganz verschwindet", indem die Personen des Drama's selbst sprechen und handeln, und die Handlung sich unmittelbar vor unseren Augen abwickelt" [1]. Und doch soll das Darstellungsmittel im Drama dasselbe seyn, wie in der epischen und lyrischen Poesie? Ist denn „das Wort des Dichters", und „das Handeln einer bestimmten Anzahl von Personen in Verbindung mit ihren Worten"

[1] Stöckl, S. 107. (Cit. 237*.)

Eines und dasselbe? ist es ein gleichartiges Verfahren, wenn Schiller in eigener Person uns nach Virgil die Zerstörung von Troja oder den Kampf mit dem Drachen erzählt, und wenn er anderseits, selber unsichtbar und „in eigener Person gar nicht sprechend", durch handelnde und redende Menschen vor unseren Augen die Kette der Thatsachen sich vollziehen läßt, deren Resultat und Abschluß das gewaltsame Ende Wallensteins bildet? Kurz, im Drama wird freilich auch gesprochen: aber das Darstellungsmittel der Kunst welcher es angehört, ist keineswegs das Wort des Künstlers selbst, d. h. das von ihm gesprochene, sondern es sind die Bilder welche sein Genie entwirft, und Andere nach seiner Zeichnung ausführen.

Ein zweiter Punkt den Stöckl außer Acht läßt, liegt in der von uns bereits hervorgehobenen Rücksicht, daß der Mensch nicht bloß „handelt", wenn er durch sichtbaren Gebrauch der Hände oder der Füße irgend eine Wirkung hervorzubringen sucht, sondern eben so sehr, wenn er spricht. Oder wozu ist uns denn die Sprache gegeben, als damit wir vermittelst derselben auf unsere Mitmenschen wirken können? und ist etwa ein solches Wirken auf Andere nicht auch, im ganzen Sinne des Wortes, ein „Handeln"? Hätte Stöckl das bedacht, dann würde er schwerlich die „äußere Handlung" und die „Rede der Handelnden" als zwei der Art nach verschiedene Dinge in seiner Argumentation verwerthet haben.

Sollen wir uns noch eine Frage erlauben? Im siebenten Abschnitte (S. 114* f.) war von einem Verstoße gegen die philosophische Wahrheit die Rede, welcher im 22. Gesange der Iliade vorkömmt. Aristoteles findet diesen Verstoß in einem Werke der Poesie minder schlimm; auf der Bühne dagegen, setzt er hinzu, würde die Sache sich lächerlich ausnehmen. Wie erklärt sich diese ohne Zweifel ganz richtige Bemerkung, wenn das Darstellungsmittel der Dramatik das nämliche ist wie jenes der Poesie, nämlich das Wort? Ferner: Horaz gibt für das Drama die ganz richtige Anweisung:

Es darf nicht Alles auf die Scene
gebracht seyn, sondern Manches muß den Augen
entzogen werden, was viel schicklicher
von einem Andern, der als Augenzeuge spricht,
mit Feuer und Begeist'rung des Moments
erzählt, auch uns vergegenwärtigt wird.
Medea soll nicht vor dem Chor und uns
die Kinder würgen, noch der Unmensch Atreus
der Neffen Fleisch vor unsern Augen kochen;
noch wandle Progne auf der Bühne sich
in eine Schwalb', und Cadmus in den Drachen[1].

---

[1] Hor. ad Pison. v. 182. sqq.

Für die epische, die lyrische, die didactische Poesie eine Vorschrift dieser Art aufzustellen, dazu hat sich noch nie jemand veranlaßt gesehen; aber warum nicht? Einzig darum, weil die Dramatik durch Wesensbilder, also durch ein dem leiblichen Auge sichtbares Mittel, uns die Erscheinungen vorführt in deren Gesammtheit wir Genuß finden sollen, die Poesie dagegen vorzugsweise nur durch das Ohr auf unsere Seele wirkt. Nun sind die Vorstellungen welche sich in uns erzeugen, wenn wir einen Vorgang mit unseren leiblichen Augen sehen, um sehr Vieles deutlicher und vollständiger, als jene die mittelst der Darstellung durch die Sprache in uns veranlaßt werden können[1]: Thatsachen die etwas Widerwärtiges, Gräßliches, das Gefühl Verletzendes haben, wie etwa ein Mord, eine Hinrichtung[2], oder die von Horaz bezeichneten, darf deßhalb der Dramatiker nicht sichtbar auf der Bühne sich vollziehen lassen, sondern er muß dieselben den Zuschauern dadurch zur Kenntniß bringen, daß er die handelnden Personen sie einander mündlich mittheilen läßt, — indeß die Poesie solche Thatsachen ganz wie alles Andere durch das ihr eigene Darstellungsmittel, das Wort des Dichters, zum Ausdruck bringt.

370. Wir glauben hiernach nicht zu irren, wenn wir an unserer Auffassung festhalten, und die Dramatik als eine von der Poesie verschiedene, selbständige Kunst betrachten, als deren wesentlich von einander nicht zu scheidende Bestandtheile sich die Kunst der dramatischen Composition und die Schauspielkunst darstellen.

Was die Letztere betrifft, so erklärt Stöckl sie (a. a. O. S. 48) für eine „bloß ausübende Kunst", welche, wo es sich um die schönen Künste handelt, „nicht in Betracht kommen könne". Ich möchte wohl fragen, was denn der Ausdruck „bloß ausübende Kunst" eigentlich sagen wolle; mich dünkt, derselbe nimmt sich recht unwissenschaftlich aus, und die Erklärungen, welche Stöckl an einem anderen Orte (S. 26) gibt, dürften kaum haltbar seyn. Suchen wir die Dinge klar aufzufassen wie sie sind. Wie Thomas von Aquin lehrt, nennt man jene verschiedenen Tugenden, welche bei jedem vollständigen Acte einer Haupttugend, z. B. der Klugheit, zusammenwirken müssen, „integrale Theile" eben dieser Haupttugend[3]. Ebenso nun wie mit den Tugenden, verhält es sich mit den Künsten; wir hörten ja früher (Bd. 1. S. 64, Note), daß auch sie „Tugenden" sind, nicht moralische, aber intellectuale. Insbesondere sind die einzelnen schönen Künste nicht einfache, sondern zusammengesetzte Fähigkeiten: eine

---

[1] Segnius irritant animos demissa per aurem,
Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus.
Hor. ad Pison. v. 180. sq.

[2] Vgl. Schiller, Wallensteins Tod, 5, 7. 10. Maria Stuart, 5, 10.

[3] Thom. S. 2. 2. p. q. 48. art. un. c.

Jede umschließt mehrere Theile. Jene Kunst z. B. welche die höhere Beredtsamkeit genannt wird, hat nach Cicero und Quintilian „fünf Theile“[1]: und es ist offenbar, daß dieselbe nicht bloß die Kunst des Auffindens und der oratorischen Zusammenstellung der Gedanken, oder der Ausarbeitung der Rede umfaßt, sondern gerade so wesentlich auch die Kunst der Pronuntiation und Action. Eben diese Letztere bildet gleichfalls einen integralen Theil der Poesie (unten, N. 460). Und ganz in derselben Weise muß als ein integraler Theil der Sculptur die Kunst des Bemalens der Bildwerke gelten; als integraler Theil der Vocalmusik, neben der Kunst der musicalischen Composition, die Singkunst; als integraler Theil der Instrumentalmusik jene Kunst, mittelst deren die Sonate, die Symphonie, die Ouvertüre, durch die entsprechenden Instrumente hörbar gemacht, auf denselben „gespielt“ wird. Denn die bezeichneten verschiedenartigen Fähigkeiten sind ja offenbar nichts Anderes, als die Theilmomente, welche bei jeder vollständigen Leistung je ihrer Kunst zusammenwirken müssen, und aus denen darum diese Letztere sich wesentlich zusammensetzt.

Solche Theile der einzelnen Künste haben nun freilich, wenn man sie mit einander vergleicht, vor dem Forum des Geistes nicht alle gleich hohen Werth: die Composition einer Melodie fordert eine bedeutendere kalleotechnische Kraft, als das bloße Singen des Liedes. Die in Rede stehenden Theile erscheinen in vielen Fällen auch nicht im Besitze desselben Individuums: es gibt ausgezeichnete Sänger die nicht componiren, es gibt tüchtige Componisten die nicht singen können, und ein Oratorium oder eine Messe allein aufzuführen, ist auch der beste Tondichter nicht im Stande. Es gibt oratorische Talente welche vorzügliche Reden liefern, aber nicht das Geschick haben, dieselben gut vorzutragen, und es dürfte eine noch größere Zahl Solcher geben, die sich auf die oratorische Pronuntiation vortrefflich verstehen, aber eine gute Rede selbst zu arbeiten nicht vermögen.

Aber durch solche Rücksichten kann es doch wohl kaum gerechtfertigt erscheinen, wenn man Momente die ihrer Natur nach Theile, Elemente einer einzigen Kunst, zusammenwirkende Ursachen einer einzigen kalleotechnischen Leistung zu bilden bestimmt sind, einander, wie je für sich selbständig, gegenübergestellt, und als ob sie verschiedene Arten von schönen Künsten wären, die einen „schaffende“, die anderen aber „ausübende“ Künste nennt. Und als eben so ungegründet muß es bezeichnet werden, wenn Stöckl (a. a. O. S. 26) lehrt, „im strengen Sinne“ sey der Begriff der schönen Kunst „bloß auf die schaffende Kunst zu beschränken“, weil derselbe „selbsteigene Conceptionen fordere“. Der letzte Gedanke

[1] Cic. de invent. rhet. 1. c. 7. n. 9. Quint. Inst. orat. 3. c. 3.

nimmt sich, namentlich wenn man die religiösen Künste und ihre Geschichte ins Auge faßt, etwas willkürlich und vag aus; indeß derselbe mag dahingestellt bleiben. Nicht minder, als „selbsteigene Conception", umschließt der Begriff der schönen Kunst jedenfalls auch alle anderen Momente, ohne welche die kalleotechnische Leistung nicht als vollendetes Werk in das Leben hinaustreten kann. Und sowohl die Künste welche man als „bloß ausübende" zu bezeichnen beliebt hat, als jene die man im Gegensatze zu diesen „schaffende" nennt, sind insgesammt Theile von schönen Künsten „im strengen Sinne": das dürfte die einzige wissenschaftlich richtige Auffassung seyn.

Es ist übrigens offenbar, daß unsere Lehre über das Verhältniß der Dramatik und der Poesie, von der zuletzt besprochenen Unterscheidung der schönen Künste in keiner Weise abhängt. Wir sind auf dieselbe an dieser Stelle einzig darum eingegangen, weil sich uns gerade ein Anlaß bot.

370*. In seiner neuesten Schrift macht Stöckl seine in der vorletzten Nummer (S. 237* ff.) von uns widerlegte Einwendung nicht weiter geltend. Er läßt aber an deren Stelle zwei andere treten[1].

„Daß die Kunst der dramatischen Composition," bemerkt Stöckl zunächst, „für sich allein genommen, unter die Poesie als eine besondere Art der Letzteren zu subsumiren sey, kann doch unmöglich in Abrede gestellt werden. Die dramatische Composition ist ja in Wahrheit Dichtung, und man nennt daher den Urheber der dramatischen Composition mit Recht dramatischen Dichter, seine Schöpfung dramatische Poesie. Darüber ist doch alle Welt einig."

Die Wahrheit des vorletzten dieser drei Sätze geben auch wir zu, und finden uns in dieser Beziehung immerhin mit „aller Welt" in Uebereinstimmung. Indeß man wolle nicht übersehen, daß eben dieser vorletzte den Beweis enthalten soll für den ihm vorausgehenden, ersten. Dieser seiner Bestimmung gegenüber ist es nun eine üble Sache, daß die darin verwendeten Ausdrücke „Poesie", „Dichter" und „Dichtung" mehrdeutig sind. Soll aus dem vorletzten Satze der ihm vorausgehende mit Recht gefolgert werden, dann ist nothwendig, daß das Wort „Poesie" ausschließlich jene unter den schönen Künsten bezeichnet, deren eigentliches materielles Mittel das Wort bildet, und welche ihre Aufgabe in der Anregung von ethisch nicht unzuläßigen Gefühlen erkennt. Und es ist ferner gleicherweise nothwendig, daß das Wort „Dichter" ausschließlich den Vertreter dieser Kunst bezeichnet, und das Wort „Dichtung" ausschließlich das Erzeugniß eben dieser. Nun ist aber dem bekanntlich nicht so.

„Dichten" bedeutet nach Sanders[2] soviel als „denkend, durch Thätigkeit der Phantasie schaffen, wie dies zumal der Poet thut". Darum hat Bouterwek („Aesthetik" 2, 19) Recht: „Jede schöne Kunst ist in ihrer Art Poesie, d. h. schaffende Kunst; jede geht vom Dichten, d. h. demjenigen Denken aus, in welchem Verstand und Phantasie schöpferisch zusammenwirken." Ebenso Ficker

[1] Ueber Wesen und Zweck der ästhetischen Kunst, S. 31 ff.

[2] Wörterbuch der deutschen Sprache.

(„Aesth." 387 f.): „Poesie überhaupt . . ist nothwendig alle Kunst; . . immer ist es derselbe Dichtungsgeist, der das Wesen aller Kunst begründet, und nur nach den verschiedenen Bedingungen, unter welchen ihre Gestaltungen in das Reich der Sinne treten, sich in verschiedenen Formen äußert . . ." „Der Maler", schreibt in demselben Sinne Danzel, „dichtet in Farben, der Componist in Tönen, wie der Poet in Worten." In voller Uebereinstimmung hiermit gebraucht Plato das griechische Wort ποιητής, „Dichter", um den Urheber bald einer Rede, bald einer musicalischen, bald einer dramatischen Composition zu bezeichnen[1]. Und wie man in Deutschland nach Stöckl „den Urheber der dramatischen Composition mit Recht dramatischen Dichter nennt", gerade so heißt, gleichfalls in Deutschland und gleichfalls mit Recht, der Urheber der musicalischen Composition „Tondichter", und seine Leistung „Tongedicht"; „Farbengedichte" sind, wieder nach Sanders, „Gemälde voll poetischen Sinnes", und bei Freiligrath kann man den Vers lesen:

Der Cölner Dom, das ew'ge Steingedicht.

Die Behauptung Stöckls, es sey „die Kunst der dramatischen Composition, für sich allein genommen, unter die Poesie" (im engeren Sinne) „als eine besondere Art der Letzteren zu subsumiren", entbehrt somit des Beweises, und wir dürfen uns die Freiheit nehmen, ihre Wahrheit in Abrede zu stellen. Mit dieser Behauptung aber fallen alle weiteren Gedanken, welche Stöckl auf dieselbe gründet; es ist darum unnöthig, diese Gedanken weiter zu beleuchten.

Der Unklarheit wegen, mit welcher mein verehrter Gegner den von mir in den zwei ersten Paragraphen dieses Kapitels (S. 225* ff.) für meine Lehre geführten Beweis in seiner Schrift (S. 31 f.) wiedergibt, mag es dagegen, für jene Leser denen an der Sache liegt, nicht unzweckmäßig seyn, wenn ich denselben hier in ganz kurzer Fassung wiederhole. Er lautet so: „Das eigentliche materielle Mittel der Dramatik ist das Wesensbild, das der Poesie hingegen ist das Wort, — welches bekanntlich nicht zu der Gattung ‚Bild' gehört, sondern zu der Gattung ‚Zeichen' —: folglich ist die Dramatik eine von der Poesie (im engeren Sinne) ihrem Wesen nach verschiedene Kunst." Wer den Beweis in dieser Fassung vor Augen hat, dem glaube ich ruhig das Urtheil darüber anheimstellen zu dürfen, ob derselbe durch die erste der von Stöckl gegen meine Lehre gemachten Bemerkungen irgendwie erschüttert wird. —

370.** Die zweite Einwendung ist diese:

„Und am Ende sind ja auch die epischen und lyrischen Dichtungen ihrer Natur nach zum Vortrage bestimmt. Jungmann selbst sagt das ausdrücklich. ‚Die Werke einer Kunst', heißt es in seiner ‚Aesthetik' (2. Aufl. S. 701), ‚deren wesentliches materielles Mittel das Wort ist, müssen ihrer Natur nach dazu bestimmt seyn, gesprochen oder gesungen, vorgetragen und gehört zu werden; die Lesung geschriebener oder gedruckter Dichtungen kann für das Hören derselben einen Ersatz

[1] Plat. Euthydem. Steph. 305 b. Bip. 3. p. 75. Phaedr. Steph. 234 e. Bip. 10. p. 295. — De legg. 2. Steph. 670 e. Bip. 8. p. 96. 7. Steph. 812 d. Bip. 8. p. 370. — De legg. 11. Steph. 935 e. Bip. 9. p. 168.
Man vergleiche hierzu auch das oben, N. 291. S. 106*, Gesagte.

bilden, aber einen vollständigen niemals.' Also zum Vortrag sind alle Dichtungen ihrer Natur nach bestimmt. Dem Vortrage entspricht aber die declamatorische Kunst. Entsteht nun durch die Verbindung der declamatorischen Kunst mit der epischen Poesie (oder mit der lyrischen) gleichfalls eine eigene, mit der Poesie logisch coordinirte Kunstgattung? Consequenterweise muß Jungmann dieses annehmen. Aber was wird dann aus der Poesie selbst? Diese verflüchtigt sich ja als eigene Kunst vollständig, und löst sich in eine Vielheit nebeneinanderstehender Kunstgattungen auf. Aber wer kann einem Princip beipflichten, das in seiner weiteren Anwendung auf solche Consequenzen führt? Die Jungmann'sche Ansicht von der Stellung der Dramatik gegenüber der Poesie halten wir also für unhaltbar" u. s. w.

Ich muß zunächst wieder meinem Bedauern darüber Ausdruck geben, daß mein verehrter Gegner sich nicht bewogen gefühlt hat, sich etwas genauer auszudrücken; dem Leser und mir wäre dadurch Zeit erspart worden. „Auch" die epischen und lyrischen Dichtungen seyen zum Vortrage bestimmt, sagt Stöckl im ersten Satze seiner eben wiedergegebenen Argumentation. Dem Zusammenhange zufolge heißt das soviel, als: „Nicht allein die dramatischen Dichtungen sind zum Vortrage bestimmt, sondern auch die epischen und die lyrischen." Dieser Satz ist aber unrichtig. Und eben so unrichtig ist es, wenn hinzugefügt wird: „Jungmann selbst sagt das ausdrücklich." Der Satz welchen Stöckl auf diese Worte folgen läßt, steht freilich an der von ihm bezeichneten Stelle der zweiten Auflage, und in dieser dritten findet ihn der Leser, am Schlusse des ersten Alinea von N. 460, ganz unverändert gleichfalls. Aber Stöckl beachtet nicht, daß in dem Satze von den Werken jener Künste die Rede ist, „deren wesentliches materielles Mittel das Wort ist", mithin nicht von den Werken der dramatischen Kunst, sondern einzig von denen der Beredtsamkeit, und der religiösen, sowie der epischen, lyrischen und didactischen Poesie. Denn das materielle Mittel der Dramatik ist ja, wie eben noch wiederholt wurde, nicht das Wort, sondern das Wesensbild.

Das Princip von welchem Stöckl ausgeht, ist mithin nur wahr, wenn man es so ausdrückt: „Die epischen und lyrischen Dichtungen sind ihrer Natur nach zum Vortrage bestimmt". Hieraus folgt nun aber ganz und gar nicht, daß „durch die Verbindung der declamatorischen Kunst mit der epischen Poesie eine eigene, von der Poesie verschiedene Kunstgattung entstehe". Die „declamatorische Kunst" — besser, die Kunst der Pronuntiation — ist eben ein integraler Theil der Poesie. Nun fängt aber ein Ding ja nicht dadurch an, einer neuen Gattung anzugehören, daß alle Theile ohne die es nicht als vollständiges Ganzes erscheint, sich zusammenfinden. Man vergleiche das oben, N. 370 S. 240*, Gesagte.

Wesentlich anders, als mit den epischen oder den lyrischen Dichtungen, verhält es sich mit den dramatischen. Ein integraler Theil der dramatischen Kunst ist, neben der Kunst der Composition, nicht, wie Stöckl annimmt, die „declamatorische", oder die Kunst vermöge deren die dramatische Composition vorgetragen, sondern die Kunst vermöge deren dieselbe vollzogen, sichtbar gemacht, in Scene gesetzt, auf der Bühne aufgeführt wird, mit Einem Worte die Schauspielkunst. In der letzten Scene von Shakespeare's „König Lear" heißt es unter Anderem:

„Das britische Lager bei Dover. Edmund als Sieger, mit Trommeln und Fahnen, Lear und Cordelia als Gefangene; Officiere und Andere. — Lear und Cordelia werden von der Wache weggeführt. — Trompetenstoß. Albanien; Goneril, Regan und Truppen. — Edmund wirft seinen Handschuh hin. — Regan wird weggeführt. Trompetenstoß" (viermal). „Eine andere Trompete antwortet hinter der Bühne. Dann kömmt Edgar geharnischt, ein Trompeter geht vor ihm her. — Trompetenstoß. Sie fechten. Edmund fällt. — Albanien gibt den Brief an Edmund. — Gonerils und Regans Leichname werden gebracht. — Edmund wird weggetragen. Lear kömmt, Cordelia todt in den Armen tragend. — Lear stirbt. — Alle ab mit einem Todtenmarsch."

Hat Shakespeare dieses Stück seiner „Dichtung" zusammengestellt, damit es geschehe, — oder bedarf es, wie bei epischen und lyrischen Dichtungen, nur der „declamatorischen Kunst", wenn dasselbe seine Wirkung thun soll?

Aber, wendet man vielleicht noch ein, der Dialog im Drama ist doch „zum Vortrage" bestimmt. — Man lese etwa das folgende Bruchstück aus Shakespeare's „Der Kaufmann von Venedig" (4, 1).

Porzia (als Rechtsgelehrter gekleidet).

Ein Pfund von dieses Kaufmanns Fleisch ist dein;
Der Hof spricht's zu, und das Gesetz ertheilt's.

Shylock.

O, höchst gerechter Richter!

Porzia.

Und von der Brust weg dürft dies Fleisch ihr schneiden;
Fug gibt euch das Gesetz, der Hof spricht's zu.

Shylock.

Gelehrter Mann! — Ein Spruch! nun mach dich fertig.

Porzia.

Wart noch ein wenig; so weit ist's noch nicht. —
Der Schein hier gibt dir keinen Tropfen Blut;
Die Worte sind ausdrücklich: ein Pfund Fleisch.
Nimm deinen Schein darum, nimm dein Pfund Fleisch;
Allein vergießest du, wenn du es schneidest,
Nur einen Tropfen Christenblut, so sind
Dein Hab und Gut, nach dem Gesetz Venedigs,
Venedigs Staat verfallen.

Graziano.

O rechter Richter! Merk', Jud'! — Einz'ger Richter!

Shylock.

Spricht's das Gesetz?

Porzia.

Sich selbst hier den Beschluß.
Denn da auf Recht du dringest, sey versichert,
Recht sollst du haben, mehr als lieb dir ist.

Graziano.

Gelehrter Richter! Merk', Jud'! — Weiser Richter!

Shylock.

So nehm' ich 's Angebot! Dreimal die Summe,
Und laßt den Christen gehn.

Bassanio.

Hier ist das Geld.

Porzia.

Gemach!
Dem Juden wird sein Recht. — Gemach! — Nicht vorschnell!
Nichts mehr bekommt er, als den Strafbetrag.

Graziano.

Ei, Jud', ein rechter Richter! Weiser Richter!

Porzia.

Drum schick' dich an, das Fleisch herauszuschneiden,
Vergieß kein Blut, schneid' auch nicht mehr, noch wen'ger,
Hörst du, grad' ein Pfund Fleisch; wenn mehr du nimmst,
Wenn wen'ger, als ein richt'ges Pfund, soviel nur,
Das leichter oder schwerer es um einen,
Ja, um die Hälfte eines Zwanzigtheils
Von einem Scrupel macht; neigt sich das Zünglein
Nur, was die Breite eines Haars beträgt,
Stirbst du, und all dein Gut wird eingezogen.

Graziano.

Ein zweiter Daniel, ein Daniel, Jud'!
Nun hab' ich dich beim Schopf, Ungläubiger!

Porzia.

Was zögert denn der Jude? Nimm dein Recht!

Shylock.

Gebt meinen Vorschuß mir, und laßt mich gehn.

Bassanio.

Den hab' ich in Bereitschaft; er ist hier.

Porzia.

Im Angesicht des Hof's wies er ihn fort,
Nichts weiter als sein Recht wird ihm, sein Schein!

Graziano.

Ein Daniel, noch einmal! Ein zweiter Daniel.
Bedank' mich, Jud', daß du das Wort mir lehrtest.

Shylock.

Zahlt man nicht meinen Vorschuß, schlecht und recht?

Porzia.

Nichts mehr erhältst du, als den Strafbetrag,
Den nimm dir, Jud', auf eigene Gefahr.

Shylock.

Ei, so mag ihm der Teufel das gesegnen!
Ich steh' nicht länger vor Gericht.

Porzia.

Halt, Jude!
Es spricht ein Wort mit dir noch das Gesetz.
Es ist verfüget in dem Recht Venedigs: u. s. w.

Das ist dramatischer Dialog. Wo ist in demselben der Satz, der die Bestimmung hätte, „vorgetragen" zu werden, — dieses Wort in dem Sinne genommen, in welchem man es hinsichtlich einer Ballade, einer Ode, einer Elegie anwendet. Der Dialog des Drama's ist jenes Element der gesammten durch Wesensbilder uns zu vergegenwärtigenden Handlung, in welchem die Träger der Letzteren ihre Gedanken austauschen, vollständiger, in welchem sie ihre Absichten, ihre Wünsche, ihre Meinung, ihre Pläne, ihre Anschauungen und Grundsätze, ihre Gefühle, einander mündlich mittheilen. Wo aber Menschen mündlich ihre Gedanken austauschen, da sagt man, daß sie mit einander sprechen, und nicht daß sie einem Dritten, einer Zuhörerschaft, etwas „vortragen": auch dann nicht, wenn sie mit einander so laut sprechen, daß die Unterredung von den Zuschauern im Parterre, in den Logen und auf den Gallerien gut verstanden werden. Wer „Die Bürgschaft" von Schiller, oder Matthissons „Elegie in den Ruinen eines alten Bergschlosses geschrieben" vorträgt, der wendet sich direct an seine Zuhörer, tritt mit ihnen in formale unmittelbare Beziehung; die Personen des Drama's dagegen wenden sich die eine an die andere, — Porzia spricht mit Shylock, mit Bassanio, mit Antonio, mit dem Dogen, und diese mit ihr —: aber zu den Zuschauern stehen sie insgesammt in gar keiner formalen Beziehung, dieselben werden von ihnen vollständig ignorirt.

Die Einwendung um die es sich handelt, ist somit nichts weiter als ein Mißverständniß, ganz wie die vorausgehenden.

Zweites Kapitel.

Die drei Arten des Drama's. Ein noch nicht antiquirter Gedanke der Socratischen Weisheit. Warum wir die dramatische Kunst nur als „hedonische“ behandeln.

Die Tragödie, die Komödie, das Schauspiel. Der Mißbrauch der dramatischen Kunst, und dessen verderbliche Wirkungen. Das geistliche Schauspiel; Rücksichten, welche die dauernde Verwerthung der Dramatik für übernatürliche Zwecke unmöglich machen.

371. Da die Aesthetik nicht die Theorie irgend einer Kunst zu geben hat, sondern nur das Wesen derselben und ihre obersten Gesetze festzustellen, so haben wir über die besonderen Arten der Werke in denen die dramatische Kunst auftritt, nur wenig zu sagen.

Das Wort „Schauspiel“ ist eigentlich der Gattungsname, ähnlich wie das griechische „Drama“; in Folge des Sprachgebrauchs bezeichnet es aber auch eine besondere Art dramatischer Werke, diejenigen nämlich, welche weder Komödien sind, noch im vollen Sinne des Wortes Tragödien. Hiernach genügt es, wenn wir diese zwei Arten näher bestimmen.

Nach Aristoteles werden in der Komödie „unedle, niedere Charactere dargestellt: nicht im eigentlichen Sinne ethisch schlechte, sondern solche, deren Fehler Heiterkeit erregen“ [1]. Diese Erklärung entspricht ganz der auch jetzt noch herrschenden Anschauung: die Komödie oder das „Lustspiel“ will unterhalten vorzugsweise durch den Reiz der Lächerlichkeit.

In Rücksicht auf die Tragödie bildet die von Aristoteles gegebene Bestimmung fort und fort noch den Gegenstand der Controverse. Lotze meint, dieser fortwährende „Streit der Meinungen zeige, daß der Aristotelische Text zu fruchtbarer Deutung zu knapp sey“ [2]. Könnte nicht der „Streit“ auch daher rühren, weil man einerseits übersieht, daß Aristoteles die griechische Tragödie definirt, diese aber von jeher im Dienste der Religion und des ethischen Lebens arbeitete, — anderseits sich dagegen sträubt, bei dem Philosophen aus Stagira eine so kategorische Verurtheilung der modernen Lehre finden zu sollen, wonach „der einzige Zweck der Kunst sie selber“ ist? Vgl. S. 160* f. 163* f.

Wir haben im ersten Buche (169. S. 241) gesehen, daß die Gegenstände welche man als „tragisch“ bezeichnet, zwei Klassen bilden: insofern darin entweder heroische Treue den Geboten Gottes gegenüber hervortritt, die lieber die schwersten Leiden wählt als die Sünde, — oder die

---

[1] Arist. de arte poet. ed. Buhle cap. 6. vulg. 5. n. 1.

[2] Lotze, S. 665. (Cit. 18.)

strafende Hand der Gerechtigkeit Gottes und seine über Alles waltende Vorsehung, welche den Gottlosen durch sein eigenes Thun der verdienten Vergeltung verfallen läßt. Worauf sich der Genuß gründe den uns solche Erscheinungen gewähren, und welcher Art derselbe sey, das haben wir gleichfalls angegeben. Das Wesen der Tragödie drücken wir darum vollständig aus, wenn wir, auf das Frühere zurückweisend, sagen, die Tragödie sey „ein Drama, in welchem uns eine tragische Begebenheit vorgeführt wird".

Kann und soll gleich auch die Komödie möglichst bedeutenden ästhetischen Werth haben, Schöpfungen „von hervorragender Schönheit" vermag die Dramatik doch nur in der Tragödie und im Schauspiel zu liefern. Diesen zwei Arten, und nicht auch der Komödie, hat sie es darum zu verdanken, daß sie als schöne Kunst zu gelten berechtigt ist. (Vgl. N. 231. S. 6*.)

372. Den verständigen Bürger von Athen, welchen Plato in einer Reihe von Dialogen die Grundsätze der rechten Gesetzgebung entwickeln läßt, haben wir früher (317. S. 146* f.) bereits kennen gelernt. In dem siebenten dieser Dialoge ist unter Anderem auch vom Theater die Rede. „Was jene angeht," sagt zu seinen zwei Freunden der Athener, „welche ernste Begebenheiten darstellen, die Tragiker wie man sie nennt, wenn Solche sich an uns wenden, und uns fragen: ‚Freunde, ist uns in eure Stadt und euer Land der Zutritt gestattet oder nicht? dürfen wir unsere Theaterstücke mitbringen und sie bei euch aufführen? oder wie haltet ihr es in dieser Beziehung?' — was wird für diese guten Leute die rechte Antwort seyn? Ich denke, wir müssen so sagen: ‚Liebste Freunde, wir befassen uns selber mit der Aufführung einer Tragödie, und zwar einer überaus schönen und vorzüglichen. Unser ganzes Gemeinwesen nämlich ist eine Darstellung der besten und edelsten Weise zu leben; das ist aber in der That im vollsten Sinne des Wortes und ganz eigentlich eine Tragödie[1]. Ihr seyt Tragiker, und wir sind es gleichfalls; unsere Aufgabe ist dieselbe wie die eure, und wir ringen mit euch um den Preis des vollendetsten Drama's. Ein solches kann, das ist unsere Ueberzeugung, nur da zu Stande kommen, wo die wahren und richtigen Grundsätze befolgt werden. Darum denket nicht, daß wir euch ohne Weiteres erlauben werden, in unserer Stadt auf öffentlichem Platze eure Bühne aufzuschlagen, und dann eure Schauspieler auftreten zu lassen, damit sie mit ihrer klangvollen Stimme die unsrige übertönen, und vor unseren Kindern und unsern Frauen und der gesammten Volksmenge sich über die nämlichen Fragen ergehen wie wir, aber nicht in demselben Sinne, sehr häufig viel-

[1] Man vergleiche das oben, N. 169. S. 241 Gesagte.

mehr in ganz entgegengesetztem. Denn wir müßten ja wahnsinnig seyn, und mit uns die ganze Stadt, wenn ihr frei auftreten dürftet, ohne daß vorher der Magistrat in eure Stücke Einsicht genommen hätte, um sich ein Urtheil bilden zu können, ob das was ihr öffentlich vorzubringen beabsichtiget, verständig und passend ist, oder nicht. Darum, ihr Kinder der zarten Musen, wollen wir jetzt eure Schöpfungen zunächst unserem Magistrat vorlegen, und sie dort mit den unsrigen vergleichen; ergibt sich dann, daß sie eben so gut sind wie diese, oder auch besser, so möget ihr auftreten; andernfalls aber, gute Freunde, könnte davon in keiner Weise die Rede seyn.' Das wären die Grundsätze," schließt der verständige Mann, „welche in unserer Gesetzgebung bezüglich des Theaterwesens zum Ausdruck zu kommen hätten; seyt ihr einverstanden?" [1]

„Die eigentliche Schule des unchristlichen und unsittlichen Weltgeistes, der in unserer Zeit alle alte Kraft und Ehrenhaftigkeit des Characters unserer Vorfahren untergraben hat und fortwährend untergräbt, ist die Bühne, die Lehrmeisterin und Schmeichlerin der Leidenschaften, meines Erachtens eine der Hauptquellen des Verderbens für unsere sogenannt gebildeten Kreise. Auch das anscheinend Unschuldige ist dabei von schlimmen Folgen begleitet." Dieses Zeugniß stellte dem Theater seiner Zeit der edle Stolberg aus[2]. Einige Jahrzehnte später (1835) hörte die französische Kammer in einer seiner Reden den Herzog von Broglie ausrufen: „Wie steht es gegenwärtig um das Theater in Frankreich? Wer dürfte es wagen, in ein Schauspielhaus einzutreten, wenn er das Stück nicht anders als nur dem Namen nach kennt? Unser Theater ist nicht allein zu einer offenen Urkunde jener ganzen Fülle von Schamlosigkeit und Wahnwitz geworden, denen der Geist des Menschen sich überantwortet wenn er alle Zügel zerrissen hat: es steht geradezu da als die Schule der Unsittlichkeit, als die Schule des Verbrechens" [3]. Sind diese Zeugnisse glaubwürdig; sind die Klagen gegründet — und wer wüßte nicht daß sie es sind? — welche über die Gefahren, den Verfall, den Mißbrauch, die Verwilderung der dramatischen Kunst in

---

[1] Plat. de leg. l. 7. Steph. 817. Bipont. vol. 8. p. 377. sqq.

[2] Bei Janssen, „Fr. L. Graf zu Stolberg" (Freiburg 1882) S. 236.

[3] Paul Thureau-Dangin, Histoire de la Monarchie de Juillet (Paris 1884) vol. 1. p. 312.

Der Verfasser führt, als weiteren Beleg, auf derselben Seite die folgenden Verse Barbiers an, des Dichters der Revolution:

Les théâtres partout sont d'infames repaires,
Des temples de débauche, où le vice éhonté
Donne, pour tous les prix, leçon d'impureté.

einer Zeit die uns näher liegt, neben Anderen Adalbert Stifter[1] und Wilhelm Molitor[2] zu erheben sich gedrängt fühlten: dann muß sich an erster Stelle allen denen, welche für das Wohl Anderer verantwortlich sind, ohne Zweifel der Gedanke nahelegen, ob nicht die eben angeführten Grundsätze der Socratischen Weisheit auch in der Gegenwart ernste Erwägung verdienen würden[3].

373. Es ist aus der Geschichte bekannt, daß während des Mittelalters historische Thatsachen der Offenbarung, namentlich die Geburt des Erlösers, die Anbetung der Weisen aus dem Morgenlande, das Leiden des Herrn, und Züge aus der Geschichte seiner Auferstehung, nicht bloß durch die von der Kirche angeordneten liturgischen Handlungen, sondern überdies noch durch eigentlich dramatische Darstellungen gefeiert wurden[4]. Manche dieser „Weihnacht-", „Passions-" und „Oster-Spiele" sind noch vorhanden; man nannte sie „Mysterien"[5]; die ältesten Spuren derselben

---

[1] „Vermischte Schriften", Bd. 1. S. 208. 210. 217 f.

[2] „Das Theater in seiner Bedeutung, und in seiner gegenwärtigen Stellung", (Frankfurt a. M. 1866) S. 5. 19 ff.

[3] Aus Paris wurde im Sommer 1872 unter Anderem Folgendes berichtet. „Die neuen Stücke der Pariser Theater bewegen sich in dem gleichen Ideenkreise wie die unter dem Kaiserreiche entstandenen; sie stehen genau auf demselben sittlichen, vielmehr sittenlosen Standpunkte, der in der Verherrlichung des Ehebruchs, des Concubinats, und Aehnlichem seine Stärke hat. Wo möglich sind jetzt die Zweideutigkeiten noch verständlicher, die Schaustellungen von Hunderten fast ganz nackter Frauenzimmer noch schamloser. Selbst die erste Bühne Frankreichs, oder wie die Franzosen behaupten der Welt, das Théâtre française, gibt jetzt eines der unsittlichsten Stücke die man kennt, dessen Aufführung überdies unter allen früheren Regierungen aus Gründen der Schicklichkeit verboten war. Dabei sind alle Theater, trotz der Klagen über Mangel an Erwerb und trotz der nur mehr spärlich vertretenen Fremden, stets überfüllt; die besseren Plätze sind wochenlang voraus vergeben, und um einen der geringeren zu erhalten, stehen Tausende Stunden lang in Schmutz und Regen vor der Thüre. Noch nie haben die Theater Unsittlicheres geleistet, aber auch noch nie haben sie bessere Geschäfte gemacht. Wie sehr das Theater hier auf Sitte, Volksleben und Politik einwirkt, hat uns die Commüne gezeigt. Alle ‚Größen', alle Anführer der rothen Fahne hatten ihr Leben, ihre Aufführung nach den dort gepredigten Grundsätzen eingerichtet. Sie waren entweder uneheliche Kinder, oder sie lebten im Ehebruch, in wilder Ehe, oder in noch schlimmeren unzüchtigen Verhältnissen; bei Vielen trafen sogar diese Umstände insgesammt zu. Die ehebrecherischen Frauen und lüderlichen Dirnen in ihrem Generalstab zeichneten sich durch Grausamkeit, Blutgier, und schließlich als Brandstifterinnen aus" u. s. w. Hist.-pol. Blätter, Bd. 70. S. 90 f.

[4] Vgl. Lindemann, Geschichte der deutschen Literatur (5. Aufl.) S. 296 ff. 416. Mone, Schauspiele des Mittelalters. Carriere, Bd. 3, 2. S. 358 ff. (Cit. 20*.)

[5] Carriere (Bd. 2. S. 228) schreibt „Misterien", weil das Wort identisch sey mit „Ministerium" = Amt, Gottesdienst. Die Richtigkeit dieser Ansicht scheint mir zweifelhaft. Bei A. W. Schlegel (S. 38. Cit. 237*) steht „Mysterien".

gehen bis in das elfte, nach Anderen bis in das neunte Jahrhundert zurück. Sie wurden Anfangs in der Kirche aufgeführt, und zwar zunächst von den Geistlichen; im Laufe der Zeit verlegte man sie auf den Kirchhof und andere öffentliche Plätze, und sie gingen mehr und mehr in die Hände des Volkes über.

Es ist gewiß, daß die dramatische Darstellung eines Zuges aus dem Leben des Herrn, oder auch überhaupt aus der heiligen Geschichte, ein sehr wirksames Mittel der Erbauung seyn kann; man darf sich nur an das Oberammergauer Passionsspiel erinnern, um sich hiervon zu überzeugen. Deßungeachtet kann ich mich nicht entschließen, die dramatische Kunst auch unter den religiösen Künsten aufzuführen und sie als solche zu besprechen. Warum nicht? In seiner in der vorigen Nummer erwähnten Schrift macht Molitor einmal die Bemerkung, es scheine fast, als stehe das Ideal keiner Kunst so unerreichbar hoch, wie jenes der dramatischen, und als sey keines bei dem Versuche, es zu realisiren, in höherem Maaße als eben dieses der Gefahr der Entwürdigung und Entweihung ausgesetzt. Gerade wo sie für religiöse Zwecke verwerthet werden soll, macht sich nun aber die Wahrheit dieses Gedankens in dreifachem Maaße fühlbar. Die Natur der dramatischen Kunst bringt es mit sich, daß in der Ausübung derselben auf die Dauer äußerst schwer jene zwei obersten Gesetze beobachtet werden, von denen wir im siebenten Abschnitt eingehend gehandelt haben[1]. Schon die große Zahl der zu einem Drama nothwendigen Personen, die Unerläßlichkeit vielfältiger Vorübungen, und der kaum vermeidliche Umstand, daß beide Geschlechter vertreten seyn müssen, reicht hin, das zu erklären. Was aber äußerst schwer ist, das pflegt in der Menschheit wie sie nun einmal ist, kaum jemals, um nicht zu sagen niemals, Thatsache zu werden. Eben darum zog auch die Kirche, nachdem sie Anfangs die geistlichen Spiele begünstigt oder doch gestattet hatte, sich von denselben sehr bald zurück, und verbot den Geistlichen, sich mitwirkend daran zu betheiligen. Durch diese Thatsache war es der dramatischen Kunst unmöglich gemacht, als religiöse Kunst fortzubestehen: denn das kann eine Kunst nur dann, wenn die Kirche ihre Leistungen als Mittel zur Förderung des religiösen Lebens anerkennt, und ihr deßhalb ihre Leitung und ihren Schutz zu Theile werden läßt.

Das Passionsspiel zu Oberammergau ist, den vorher angedeuteten Rücksichten gegenüber, eben eine vereinzelte Erscheinung, die wir vorläufig als eine Ausnahme zu betrachten haben. Wie lange sich dasselbe in seiner Unversehrtheit halten wird, das kann ja nur die Zukunft lehren.

---

[1] Oben, N. 272 ff. S. 64* ff.

Noch weniger wird man sich wundern, daß wir die dramatische Kunst nicht auch als „civile“ ins Auge fassen. Sulzer unterscheidet freilich eine besondere Gattung von Schauspielen, die „für politische Feste“ geeignet wären, und „ein besonderes Nationalinteresse zu Grunde hätten“ [1]. In der abstracten Theorie nimmt sich der Gedanke ganz gut aus; die Aesthetik darf indeß ohne Zweifel, bevor sie sich verpflichtet fühlt, ihn zu berücksichtigen, zunächst politische Verhältnisse und sociale Zustände abwarten, vermöge deren derselbe aufhört, eine Utopie zu seyn.

[1] Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, Art. „Schauspiel“.

Zehnter Abschnitt.

Die Sculptur und die Malerei.

374. Diese zwei Künste haben zuviel Gemeinsames, als daß es zweckmäßig erscheinen könnte, sie in der wissenschaftlichen Behandlung ganz von einander zu trennen. Auch der Sprachgebrauch faßt sie zusammen in der Bezeichnung „die bildenden Künste", wenn man diesen Namen in seinem engeren Sinne nimmt; denn in einem weiteren Sinne verstanden, umfaßt derselbe außer der Sculptur und der Malerei zugleich auch die Architectur.

Erstes Kapitel.

Die Sculptur oder die plastische Kunst in ihrem Wesen.

§. 1.

Die Sculptur ist ihrem Wesen nach pragmatisch.

Die ontologische Analogie zwischen der dramatischen und der plastischen Kunst; das Darstellungsmittel der Letzteren. Erläuterungen der erwähnten Analogie durch die Gruppe der Niobiden, der Electra mit Orestes, und den Vaticanischen Apollo. Der eigentliche Gegenstand der plastischen Darstellung ist die Handlung.

375. In Rücksicht auf das Mittel durch welches sie uns die Erscheinungen aus dem Leben zur Anschauung bringt, nimmt die Dramatik unter den schönen Künsten unstreitig den ersten Rang ein; denn vollkommenere und wirksamere Mittel, als „Wesensbilder", gibt es für diesen Zweck nicht. Aber je vollendeter darum ihre Leistungen, desto schwerer sind sie auch, desto größer ist auch der Aufwand vieler zu dem Einen Zweck verbundener Kräfte, von welchem sie bedingt erscheinen. Und nicht das allein:

„. . schnell und spurlos geht des Mimen Kunst,
Die wunderbare, an dem Sinn vorüber.
— —
Hier stirbt der Zauber mit dem Künstler ab,
Und wie der Klang verhallet in dem Ohr
Verrauscht des Augenblicks geschwinde Schöpfung“ [1].

Wie auf der Bühne der wirklichen Welt das unaufhaltsam rollende Rad der Zeit sich nicht zum Stehen bringen, der Augenblick durch keine Gewalt sich fesseln läßt, so müssen auch „auf den Brettern die die Welt bedeuten“ die herrlichsten, die höchsten Momente pfeilschnell an unserm Geiste vorüberfliegen; wir haben kaum angefangen des Genusses ihrer Anschauung uns zu freuen, und schon sind sie nicht mehr. Gibt es kein Mittel sie zu fixiren? Die Kunst hat ein solches; aber seine Anwendung verlangt das Opfer von mehr als Einem der Vorzüge der dramatischen Darstellung; und wenn sich dafür auch wieder andere Vortheile ergeben, so sind dieselben in Rücksicht auf die Vollkommenheit der Darstellung doch nicht so groß, daß sie die gebrachten Opfer ganz aufwiegen könnten. Das Mittel von dem wir reden, besteht darin, daß der Künstler, statt die ganze Handlung vom Anfange bis zum Ende, in der natürlichen Folge der Momente sich vor uns vollziehen zu lassen, aus allen einen einzigen Moment wählt, und diesen nicht durch „Wesensbilder“, sondern durch „vollständige Gestaltbilder“ uns vor Augen stellt.

„Vollständige oder stereometrische Gestaltbilder“, haben wir gesagt (362. S. 226*), sind solche, welche mit ihrem Original nicht das Wesen gemein haben, sondern nur, aber nach allen drei Dimensionen, seine Gestalt wiedergeben, als das hervorstechendste unter den Momenten, durch welche sein Wesen in die Erscheinung tritt. Die Gestalt sichtbarer Wesen in jeder Stellung, und insofern von Menschen die Rede ist, mit jedem beliebigen Ausdrucke der Züge, in jeder Haltung des Leibes und der Glieder, läßt sich in festem Stoff, in Marmor oder Metall, in Holz oder Elfenbein, dauerhaft und unveränderlich darstellen. Greift also der Künstler aus den auf einander folgenden Momenten einer Handlung einen der bedeutendsten, fruchtbarsten, ästhetisch werthvollsten heraus; bindet er durch Hülfe des Meißels und des Pinsels die Gestalten der Personen, oder auch nur die Eine Gestalt der hervorragendsten unter ihnen, je in ihrer entsprechenden Haltung, je mit ihrem dem Moment angemessenen Ausdrucke der Züge und der Gebärden, an den unvergänglichen Stein: dann hat er ein Werk für Generationen geschaffen, und etwas erreicht, das der dramatischen Kunst bei allen ihren Vorzügen zu erreichen nicht vergönnt ist.

[1] Schiller, Prolog zu „Wallenstein“.

Ueberaus geeignet, diese unsere Auffassung von dem Wesen der Sculptur zu erläutern und zugleich zu bestätigen, sind die zahlreichen Beispiele von Leistungen der griechischen Kunst auf diesem Gebiete, welche Anselm Feuerbach je auf bestimmte Scenen alter Tragödien zurückführt. Drei dieser Beispiele lassen wir hier folgen.

376. Von der schon im Alterthum hochberühmten Gruppe der Niobe mit ihren Kindern zunächst, welche „früher in Rom, jetzt in Florenz aufgestellt ist", und von „der Mehrzahl der heutigen Forscher" dem Skopas zugeeignet wird, gibt Schnaase die folgende Beschreibung.

„Bekannt ist der Mythus der thebanischen Königin Niobe, die im Stolze mütterlichen Gefühles sich der Latona gleichstellte, der Mutter des Apollo und der Diana. Dieser Uebermuth wurde gerächt: die Pfeile der zwei beleidigten Götter tödteten die Kinder, ihr Mitleid verwandelte die schmerzerfüllte Mutter in einen Fels. Unsere Gruppe gibt nun den Moment, wo die Geschosse der Himmlischen die Kinder bedrohen und erreichen. Das jüngste Töchterchen flüchtet in den Schooß der Mutter, die es in sanfter Biegung zu decken sucht. Auch die übrigen Kinder suchen sie in eiliger Flucht zu erreichen; aber mehrere von ihnen sind schon von den tödtlichen Geschossen getroffen, andere sind ins Knie gesunken, eine Tochter greift nach der Wunde im Nacken, eine andere sinkt still hin vor die Füße des Bruders, der noch im Fliehen sie aufzufangen sucht" [1].

Lübke und Schnaase finden in der Gruppe ganz mit Recht, in einer Weise wie es sich fast nicht vollkommener aussprechen könne, eben jenes Gefühl ausgedrückt, „welches die Tragödie zum Gipfel der griechischen Poesie machte": das Gefühl nämlich, „daß gerade das Höchste und Schönste dem Zorne der Himmlischen am meisten ausgesetzt, oder wie wir es christlicher aussprechen würden, daß das Irdische auch in seinen höchsten und schönsten Erscheinungen so vergänglich ist". Feuerbach geht weiter. Er weist nach, daß die Gruppe ihrem Wesen nach nichts anders ist, als eine von der Sculptur für die Jahrhunderte fixirte Leistung der dramatischen Kunst, die plastische Nachbildung einer Scene aus einer Tragödie, sey es des Aeschylus oder des Sophocles; denn beide hatten die „Niobe" dramatisch bearbeitet.

„Die tragischen, selbst theatralischen Momente der Niobidengruppe zu erschöpfen," schreibt der genannte Gelehrte, „würde eine besondere Abhandlung erfordern. Von einem furchtbaren, plötzlich einbrechenden Schicksal überrascht, sind alle Gestalten in der lebhaftesten Bewegung, dem Unvermeidlichen zu entrinnen, sich selbst, oder Bruder und Schwester zu retten. Betrachtet man aber die Stellungen dieser bewegten Figuren

[1] Schnaase, Bd. 2. S. 227 ff. (Cit. 18.) Vgl. Lübke, Bd. 1. S. 152. (Cit. 23*.)

genauer, so ist die der Söhne excentrisch im höchsten Grade, gespannt, ganz unverkennbar auf theatralischen Effect berechnet. Die Bewegung der Töchter ist mäßiger gehalten, anmuthsvoll: ihre Schritte aber sind rhythmisch, und die gewählte Art wie sie die Gewänder emporhalten, um sich gegen die anstürmenden Pfeile zu schützen, zeigt deutlich, daß der Künstler nicht die Sache selbst in ihrer unmittelbaren Wahrheit erfaßte, sondern dieses als ein schon Dargestelltes überkam. Denn die Gewänder werden auf dieselbe Weise, mit derselben wohlberechneten Zierlichkeit gehalten und geschwungen, wie wir dies auf Vasen und Reliefs mehr oder weniger bei allen weiblichen Figuren sehen, welche in mimische Tanzattitüden gebracht sind: die Bewegung der Niobiden ist keine andere, als die eines tragischen Tanzes[1]. Mehr noch; das Unglück hat eben erst begonnen. Nur zwei Söhne sind erst gefallen. Alles ist noch in der lebhaftesten Thätigkeit: noch ist Hoffnung vorhanden, daß diese Tochter glücklich entrinnt, jener Sohn die bedrängte Schwester rettet; und das jüngste Kind scheint im Schooße der Mutter schon sicher geborgen. Aber während im Angesicht der Söhne sich noch Trotz ausspricht und Bewußtseyn der Kraft, in den Mienen der Töchter nur Angst und zärtliches Bangen, ist im Angesicht der schuldbewußten Mutter der Knoten schon gelöst, das Schicksal entschieden. Auf die ruhige kalte Maske ihres Hauptes ist die schreckliche Gewißheit geprägt, daß die Rache des Himmels nun gesühnt ist. Für keines ihrer Kinder ist diese Mutter mehr vorhanden, wie keines der Kinder mehr für sie; daß sie das jüngste schirmt, ist nur bewußtlose Nöthigung der Natur: sie selbst mit ihrem emporgerichteten Haupte, die schweigende versteinte Niobe des Aeschylus, die durchgeführte tragische Maske. Im Pädagogen, welcher durchaus nicht fehlen darf, haben wir wieder den theilnehmenden Beschauer, den Chor der griechischen Tragödie, zu erkennen"[2].

377. Das zweite Beispiel mag „die schöne Gruppe des Bildhauers Menelaos in der Villa Ludovisi" bilden. Sie wurde sehr verschieden gedeutet; Winkelmann erkannte zuerst, daß sie die Scene darstellt wo, in der „Electra" des Sophocles, Orestes und Electra am Grabe ihres ermordeten Vaters Agamemnon sich wiedersehen und erkennen. „Im Gegensatze zu so manchen glatten und kalten Copien griechischer Werke,

---

[1] Man sehe die Stellung und Drapirung der Tochter X. und XIII. bei Zanoni, und selbst der Mutter. Damit vergleiche man auch statt aller andern die fliehende Juno auf der höchst merkwürdigen Agrigentiner Vase, welche den Gigantenkampf, und zwar, wie ich zuverläßig glaube, nach dem Vorbild eines pantomimischen Tanzes darstellt. S. Raff. Politi, *La pugna dei Giganti, Palermo 1828.* (Feuerbach.)

[2] A. Feuerbach, S. 342 f. (Cit. 24*.)

mit denen unsere Museen angefüllt sind, sehen wir hier ein Originalwerk von großer Zartheit und Innigkeit“ [1].

Electra hatte, als Agamemnon von Aegisthus und Clytämnestra ermordet wurde, ihren Bruder Orestes, damals elf Jahre alt, gerettet, und ihn heimlich nach Phocis bringen lassen, wo er von ihrem Oheim, dem König Strophios, aufgenommen und erzogen wurde. Nach Verlauf mehrerer Jahre kömmt Orestes mit seinem Freunde Pylades nach Mycene, um, dem Befehle des Apollo gemäß, seine Mutter Clytämnestra und den Aegisthus zu ermorden. Unter falschem Namen auftretend, erkennt er zuerst seine Schwester an dem tiefen Schmerze, welchen sie über den vermeintlichen Tod ihres Bruders an den Tag legt, und gibt jetzt auch seinerseits sich ihr zu erkennen. Freudig bewegt, umfaßt sie ihn mit inniger Liebe:

Electra.

Halt' ich dich wirklich?

Orestes.

Also sey's für immer nun! [2]

Diese Scene der Tragödie ist in der erwähnten Gruppe von Menelaos dargestellt. „Electra ist kenntlich an den kurzgeschnittenen Haaren, dem Zeichen ihrer Trauer und Erniedrigung [3]. Auch am Haupte des Orestes fehlen die langen Locken der griechischen Jugend. Die gedrungene breitschultrige Gestalt der weiblichen Statue läßt recht die Heldenjungfrau der Sophocleischen Tragödie erkennen. Die Züge ihres Angesichtes, mit der Bildung des Orest verglichen, sind, des Jugendlichen ungeachtet, matronenhaft, und machen es anschaulich, daß Electra einst die Stelle einer schirmenden und rettenden Mutter vertreten konnte, als ihr Bruder unmündig und hülflos war. Das zum Ueberfluß weite und faltenreiche Gewand der Electra, und die hohen Sohlen ihrer Fußbekleidung, weisen vielleicht noch näher auf die Bühne zurück. Unverkennbar ist sie als Protagonistin der Tragödie, als die erste Heldenrolle bezeichnet: ihre Dimension ist im Vergleich mit Orestes colossal“ [4].

378. Sahen wir in diesen zwei Gruppen, der zuletzt besprochenen und jener der Niobiden, je eine vollständige Scene aus der Tragödie

---

[1] Schnaase, Bd. 2. S. 389. (Cit. 18.)

[2] ΗΛ. ἔχω σε χερσίν; ΟΡ. ὡς τὰ λοίπ' ἔχοις ἀεί. Sophocl. Electr. v. 1226.

[3] Sie ist die tragische Maske der Jungfrau mit abgeschnittenem Haar, κούριμος (παρθένος), welche man nach einem Epigramm des Dioscorides auf dem Grabe des Sophocles sah, und bei der man an Antigone oder Electra denken konnte. Anthol. ed. Jac. I. p. 252. n. 28. VII. p. 396. (Nach Feuerbach.)

[4] A. Feuerbach, S. 338 f. (Cit. 24.)

durch die Plastik fixirt, die erste eine große Anzahl, die andere zwei Personen umfassend, so hat dagegen in einem dritten Kunstwerke der Meister, statt die ganze Scene wiederzugeben, nur die hervorragendste Person derselben herausgegriffen. Das Meisterwerk das wir meinen, ist der Vaticanische Apollo, oder wie man ihn häufiger nennen hört, der Apollo des Belvedere; die dramatische Scene aber welcher die Plastik ihn entnommen hat, findet sich in den „Eumeniden" des Aeschylus. Orientiren wir uns zunächst, nach Feuerbachs Darstellung, über die Scene der Tragödie um die es sich handelt.

„Der Muttermörder Orestes hat sich, vom Chore der Furien verfolgt, in den Tempel des Apollo zu Delphi geflüchtet. Dort setzt er sich, die Hände noch triefend von Blut, das mörderische Schwert noch gezückt, an dem Altare des Gottes nieder. Aber die Furien sind ihm auch hierher gefolgt. Die Blutspur des Mörders von der sie nicht lassen können, die Gier mit welcher sie dem Verbrecher über Land und Meer, ja bis in die Tiefen der Unterwelt nachsetzen, hat sie zu der Kühnheit verleitet, die Schwelle des Tempels zu überschreiten, und den Altar zu umlagern. Von der stillen Heiligkeit des Ortes überwältigt, versinken sie in Schlaf. Orestes hat, dem Rathe des Apollo folgend, diesen günstigen Augenblick benutzt, und ist nach Athen entflohen. Aber der blutige Schatten der Clytämnestra entsteigt der Unterwelt, verräth den Schlafenden das Entweichen ihres Opfers, und reizt sie zu neuer Verfolgung. Sie erwachen — stürmisch hat eine die andere geweckt — und wie sie nun den Orestes vergebens suchen, heben sie ihren furchtbaren Gesang an. Sie sehen sich schmählich gekränkt und betrogen, von einem jüngeren Gotte überlistet, ihre alten ewigen Rechte von willkürlich herrschenden Götterneulingen geschmälert, und schließen drohend: dem begünstigten Verbrecher soll selbst Apollo's Schutz nicht frommen; und wenn er unter die Erde flieht, auch dort wird ihn der Rächer finden. Apollo hat diese frevelnden Worte gehört. Er erscheint, und mit seinem Geschosse Tod und Verderben drohend, verscheucht er die Furien von seinem Heiligthume:

Hinaus, ich will's, aus diesem Heiligthume schnell
Hebt euch hinweg, vom Sehersitze lasset ab!
Damit ihr nicht die blanke Flügelschlange empfaht
Die los von goldgetriebner Bogensehne stürmt,
Und dunklen Menschenblutes Schaum ihr dann vor Schmerz
Ausspuckt in Klumpen, so ihr mordend eingeschlürft!
Hin! wo das Haupt im Blutgerichte fällt, wo man
Ausbohrt das Auge, wo Schlächterei, Verderb der Kinderfrucht,
Entmannung wird geübet und Verstümmelung,
Wo Steinigung, wo tiefes Mitleidsweh erregt
Der Angespießten Wimmerlaut! Versteht ihr auch,

Auswurf der Götter, welcher Art das Festgepräng'
Das euch ergötzt? eu'r ganzes Wesen spricht es aus!
Des Leu'n, des blutgenährten, wild Geklüfte mag
Ein solch Gezücht bewohnen, aber nimmer soll
Es schänden mir des Götterausspruchs Heiligthum.
In Wüstenei'n entweichend irret hirtenlos;
Denn nie befreundet solcher Heerde sich ein Gott!"[1]

Daß der Apollo des Belvedere, was seine Haltung und seinen gesammten Ausdruck betrifft, zu dieser Stelle der „Eumeniden" vollkommen paßt; daß der Schauspieler der den Gott auf der Bühne darzustellen hatte, seine Rolle ausgezeichnet spielte, wenn er so erschien wie der plastische Künstler denselben im Marmor dargestellt hat: das dürfte einem Jeden einleuchten, der das Bildwerk betrachtet. A. W. Schlegel bereits spricht diese Ueberzeugung aus, wo er in seinen dramaturgischen Vorlesungen die Tragödien des Aeschylus characterisirt. „Die Furien erwachen, und da sie den Orest nicht mehr finden, tanzen sie während des Chorgesanges in wildem Taumel auf der Bühne umher. Apoll erscheint wieder, und scheucht sie als verhaßte, sein Heiligthum entweihende Wesen weg. Man denke ihn sich dabei mit dem erhabenen Unwillen und der drohenden Stellung des Vaticanischen Apoll, (aber) mit Köcher und Bogen, sonst mit Leibrock und Chlamys bekleidet"[2].

Aber Feuerbach, wie wir bereits angedeutet haben, behauptet mehr: seiner Ansicht nach hat der Vaticanische Apollo lediglich als die von der Plastik vollzogene Fixirung des Gottes in der angeführten Scene aus den „Eumeniden" zu gelten, und ist mithin im eigentlichen Sinne „der Apollo des Aeschylus". Und er unterläßt nicht, diese seine Auffassung eingehend zu begründen; wir beschränken uns darauf, einige seiner Gedanken anzuführen.

„Mit dem entschiedenen Schritte eines raschen Entschlusses hat Apollo den Schauplatz betreten. Dem grausenvollen Chore Aug in Auge gegenüber, hält er inne: doch nur um so lange zu verweilen, bis er die Furien von seinem Tempel verjagt hat. Sein Haupt ist aufgerichtet, von stolzem Selbstgefühl und sichtbarem Vorsatze, dem Gegner zu imponiren, gebieterisch gehoben; um seinen Mund spielt ein an Hohn gränzendes triumphirendes Lächeln, mit welchem er die trotzigen Ungethüme sein Uebergewicht und seine Verachtung fühlen läßt. Tiefer Unmuth ruht auf den

---

1 Ἔξω, κελεύω. τῶν δὲ δωμάτων τάχος
Χωρεῖτ', ἀπαλλάσσεσθε μαντικῶν μυχῶν! κ. τ. λ.
Aeschyl. Eum. v. 172. sqq.

2 A. W. Schlegel, 4. Vorl. Thl. 1. S. 149. (Cit. 237*.)

erhabenen Brauen; aber der Gott ist seines Gefühles Meister, er hat den Affect in seiner Macht, und hält ihn wie ein drohendes Gorgonenhaupt den Furien entgegen: er zürnt, ohne zornig zu seyn. In dem stolzen Wurfe des Kinnes verräth sich die Willkür und der Trotz eines neuen eingedrungenen Herrschergeschlechts; und in der Klarheit des Blickes erkennen wir den Repräsentanten der ‚heiteren Joviskinder'. Aber nur die unmuthvolle Stirn und den drohenden Arm hat der Vaticanische Apollo den Ausgeburten der alten Nacht zugekehrt; in der Wendung des Leibes scheint er ihnen sogar auszuweichen. Der Gott hat die Furien erst nur schlafend gesehen: jetzt stehen sie aufgerichtet, drohend, in ihrer ganzen Scheußlichkeit ihm gegenüber. Von seiner eigenen Reinheit sie abzuwehren, zwingt ihn ein angebornes Gefühl seiner göttlichen Natur; wie fest er ihnen entgegentrat, es drängt ihn aus ihrer verpestenden Nähe immer wieder in die Ferne zurück. Der linke Fuß ist, dem entsprechend, gar nicht zum ruhigen bleibenden Stande nachgezogen: jeden Augenblick kann Apollo ja die Wuth der Furien beschwichtigt haben, oder genöthigt werden, seine Drohung zu bethätigen. Der linke Arm ist mit dem Bogen bewehrt, und schon dem Feinde entgegengestreckt, wiewohl noch nicht zum Schusse straff gespannt. Der rechte spielt in freier mimischer Bewegung. aber im Augenblicke bereit, den tödtlichen Pfeil aus dem Köcher zu holen, Wahrscheinlich behielt der Apollo des Theaters, Statuen gleich, die ganze Scene hindurch diese drohende Stellung bei. Noch am Schlusse derselben wird er nur in langsamen Schritten, immer den drohenden Arm noch ausgestreckt, und, den Chor entlang, einen weiten Kreis beschreibend die Bühne verlassen haben. Lassen wir den Vaticanischen Apollo in Gedanken weiter schreiten, so wird er Schritt für Schritt tactmäßig innehalten. Der rechte, zur Erde gesetzte Fuß scheint dem kräftigen Niederschlag eines mannhaften Rhythmus gefolgt zu seyn, während die ganze Gestalt in demselben Maaße gleichsam elastisch gehoben, von der Grundfläche emporstrebt. Zwischen Feierlichkeit und männlicher Anmuth in der Schwebe getragen, bei großer Belebtheit ruhig und ernst, in der Bewegung jedes Gliedes sprechend, und von der Zierlichkeit des zurückweichenden Fußes bis zur schwebenden Haltung des Rumpfes Alles in harmonischer Wechselbestimmung, — wer erkennt in dieser Statue nicht die leibhaftige ‚Emmeleia', den Tact und die Harmonie des Tanzes in der griechischen Tragödie?" [1]

Nach Hermann Lotze's Urtheil „schließt die glänzende Reihe archäologisch-ästhetischer Abhandlungen" von Anselm Feuerbach, denen wir diese Gedanken entnommen haben, „an Lessings ‚Laocoon' sich würdig an" [2]. Jedenfalls sind wir entschieden der Ansicht, daß unter allen über die

[1] A. Feuerbach, S. 346—353. (Cit. 24*.) [2] Lotze, S. 559. (Cit. 18.)

Bedeutung des Vaticanischen Apollo bisher aufgestellten Hypothesen, die Auffassung Feuerbachs die einzige ganz befriedigende, und darum die am meisten wahrscheinliche ist. Daß der Gott in der Statue des Belvedere nicht in dem prunkvollen Theatercostüm der Tragödie, sondern fast vollständig unbekleidet erscheint, erklärt sich leicht aus dem Geschmacke der Zeit welcher das Werk angehören dürfte, der entarteten Zeit nämlich der römischen Imperatoren, wahrscheinlich des Nero. Uebrigens bildet die vom linken Arme kunstvoll geordnet herabhangende Chlamys, sowie die zierlichen Sandalen, doch wieder eine unverkennbare Reminiscenz an die imponirende Pracht der Theatergarderobe.

Die „kleine, schon früher in Griechenland gefundene, jetzt im Besitze des Grafen Stroganoff in Petersburg befindliche Broncefigur", auf Grund deren Schnaase „alle früheren Erklärungen" des Vaticanischen Apollo, und mit ihnen ausdrücklich auch die von Feuerbach gegebene, für „widerlegt" erklärt[1], dürfte den gründlichen Ausführungen des Letzteren gegenüber denn doch keineswegs ein hinlänglich bedeutendes Moment seyn, um die Wahrscheinlichkeit seiner Hypothese aufheben zu können. Erwiese sich übrigens auch diese Hypothese als historisch unzuläßig, — für den Zweck den wir, indem wir sie hier wiedergaben, im Auge hatten, bliebe sie doch immer vollkommen geeignet: als Illustration nämlich der im Anfange dieses Paragraphen von uns hervorgehobenen ontologischen Beziehung zwischen den Werken der dramatischen und der plastischen Kunst. Und Feuerbach ist überdies keineswegs der Erste, der in Werken der griechischen Sculptur thatsächliche Beziehungen zum griechischen Drama gefunden hat: eine aus derselben Ueberzeugung hervorgehende Bemerkung findet sich schon bei Winkelmann (vgl. unten N. 409).

379. Mit der Thatsache dieser inneren Analogie in dem Wesen der beiden Künste ist auch bereits der Satz ausgesprochen, daß die plastische Kunst, nicht minder als die dramatische, ihrem ganzen Wesen nach pragmatisch ist: das heißt, daß als der wesentliche Inhalt ihrer Werke, als der eigentliche Gegenstand ihrer darstellenden Thätigkeit, die Handlung, die Aeußerung des ethischen Lebens, betrachtet werden muß[2].

Dieser ihr Character tritt ganz unverkennbar hervor, wo sie in selbständigen Gruppen, wie in Achtermanns Kreuzabnahme, im Laocoon, in den vorher besprochenen Darstellungen der Niobe und ihrer Kinder oder des Orestes und der Electra, mehrere Personen als Träger einer gemein-

---

[1] Schnaase, Bd. 2. S. 277. (Cit. 18.)

[2] „Pragmatisch" nennen wir die Sculptur unter dieser Rücksicht, nicht „dramatisch": denn wie wir im vorigen Abschnitt (364. S. 227*) von Aristoteles hörten, bezeichnet dieses letztere Wort nicht, daß eine Kunst Handlung darstellt, sondern daß sie durch Handlung darstellt.

samen Handlung, und darum in augenfälliger Beziehung zu einander, uns vorführt; aber sie rechtfertiget denselben vollkommen auch dann, wenn sie in Statuen nur Einzelgestalten, oder in der Büste nur den vorzüglicheren Theil derselben darstellt. Immer ist es ein bestimmter, ein bedeutungsvoller Augenblick des ethischen Lebens, in welchem der Gegenstand seiner Nachbildung dem Künstler vorschwebte, den er im Erz oder im Marmor verewigte; immer verbindet unser Geist mit Hülfe der Phantasie mit jenem Einen eine ganze Kette anderer Momente, vorhergehender und folgender, schaut in der starren Gestalt die sich dem Auge zeigt, den handelnden Geist, und das ohne Stillstand sich bewegende Leben. Als Michel-Angelo seinen Moyses vollendet hatte, soll er, im Anschauen seines Werkes selbst von Bewunderung und Freude hingerissen, mit dem Hammer der Statue aufs Knie geschlagen haben, so heftig daß der Marmor sprang, indem er ausrief: „Jetzt rede, Moyses!" Was den Künstler so mächtig bewegte, war es etwas Anderes als die Energie des gewaltigen Geistes, welche er in jenen Formen verkörpert hatte? Den Meister der von den Alten so hoch gefeierten Jupiterstatue fragte ein Freund, wie es ihm gelungen sey, so vollkommen überirdische Züge wie er sie im Elfenbein ausgedrückt, in seinem Geiste zu erfassen 328); und Phidias gab als die Quelle seiner Conception jene Homerischen Verse der Ilias an:

„Also sprach er, und winkte, bewegend die dunkelen Braunen.
Vorwärts wallt' das ambrosiaduftende Haar des Beherrschers
Am unsterblichen Haupt; es erbebten die Höhn des Olympos." 329)

Drücken aber nicht diese Verse einen bestimmten Moment aus im Leben des Götterkönigs, einen solchen Moment, in welchem seine erhabene Macht, seine Gottheit, in seinen Zügen und in seinem ganzen Aeußeren in besonderer Weise sichtbar wurde? hatte also Phidias den Jupiter anders als handelnd — pragmatisch — dargestellt?

§. 2.

Die Verneinung des pragmatischen Characters der Sculptur in der neueren Aesthetik.

I.

Die Lehre von der „absoluten Ruhe und dem hohen Gleichgewichte der Statue" steht mit den Grundsätzen der griechischen Aesthetik in offenem Widerspruch.

380. Seit etwa hundert Jahren zieht sich „durch die meisten ästhetischen Theorien in den mannichfachsten Ausdrucksweisen der allgemeine Gedanke, die volle wirkliche Lebendigkeit des Lebens müsse zuvor bis zu

einem gewissen Grade der Monumentalität gebändigt und erstarrt werden, um der Gegenstand der bildenden Kunst seyn zu können; jene ausdrückliche Handlung, alle Beziehung der Figur auf die außer ihr liegende Welt, alle Zeichen einer raschen Thätigkeit seyen zu vermeiden; nur die Versunkenheit der Gestalt in die Seligkeit ihrer schönen Existenz bilde den würdigen Inhalt der Kunst, nur in harmlosem unbedeutendem Spiele der Bewegung dürfe ihr inneres Leben sich verrathen" [1]. „Die einzelne Gestalt" der Plastik, so belehrt in der That noch neuestens Hermann Riegel seine Leser, „wird immer den Character des In-sich-abgeschlossenen tragen" [2].

Als die Veranlassung zur Ausbildung dieser — wohl mehr als bloß „etwas einseitigen" — Lehre, bezeichnet Lotze die Characteristik, welche von den Leistungen und dem Style der griechischen Plastik Winkelmann gegeben hatte. Aber Winkelmanns Antheil daran ist jedenfalls nur ein ganz äußerlicher; seinen Anschauungen dürfte die Lehre vollständig fremd seyn, und als der eigentliche Urheber derselben vielmehr Lessing gelten müssen, vermöge der unrichtigen Deutung die er den Worten Winkelmanns gab, und des ganz falschen Princips, durch welches er die Aufgabe der bildenden Künste bestimmen wollte. Denn nichts weiter als ein nothwendiger Ausfluß aus diesem, ist die Lehre um die es sich handelt. Die Unzulässigkeit des Princips werden wir im dritten Kapitel dieses Abschnittes nachweisen: daraus wird sich dann von selbst ergeben, daß auch das aus demselben hervorgehende Gesetz von „der absoluten Ruhe und dem hohen Gleichgewichte" der Erzeugnisse der Sculptur jeder wissenschaftlichen Begründung entbehrt. Daß aber die historischen Voraussetzungen, aus denen die neuere Aesthetik das Gesetz abstrahiren zu müssen glaubte, ganz irrig sind, das hat Anselm Feuerbach in seinen schon wiederholt erwähnten „Betrachtungen" durch eine Fülle von Thatsachen unwidersprechlich dargethan.

381. War „plastische Ruhe und Abgeschlossenheit der Statue in sich selber" in der That das Princip der griechischen Kunst, dann muß dieses Princip vor Allem an den Götterstatuen hervortreten, an jenen namentlich welche zur öffentlichen Verehrung in den Tempeln standen; denn diese widerstreben ihrer Bestimmung nach nicht bloß nicht der „absoluten Ruhe", sondern sie scheinen in derselben erst die wahre, ihnen gebührende Gestalt zu gewinnen. Ist nun aber das Angedeutete der Fall?

„Der colossale Apollo Barberini, jetzt eine Zierde des erhabenen Palastes in welchem König Ludwig von Bayern die Reste hellenischer Kunst versammelte, reicht sicher noch über die Zeit des Phidias hinaus;

[1] Lotze, S. 558. (Cit. 18.)

[2] Riegel, Grundriß der bildenden Künste (Hannover 1870, 2. Aufl.) S. 28.

und höchst wahrscheinlich ist uns in dieser herrlichen Statue ein Tempelbild erhalten. Der linke Fuß ist aber zum Schritte gehoben, und unbeschreiblich die Majestät mit welcher die Statue dem Beschauer entgegenzutreten, und dann innezuhalten scheint, um das Wort eines Flehenden zu vernehmen. Mächtiger ausschreitend zeigt sich eine Minerva zu Dresden. Sie ist als ‚Promachos' gedacht, rasch zum thätigen Beistande vom Olymp herniedereilend. In beiden Statuen sind die Götter unverkennbar nicht bloß als seyend, sondern als erscheinend dargestellt: ihre Stellung sagt ganz dasselbe, was die bekannte Formel womit die Götter die tragische Bühne zu betreten pflegten [1].

„Alle Feierlichkeit des erhabensten Tempelstyls ist über die Pallas von Velletri ausgegossen, strenge Größe und hoher Ernst der Character dieser bewunderungswürdigen Gestalt. Aber das Haupt ist sanft zur Erde geneigt: sie winkt dem Flehenden Erhörung zu. Die herrliche Minervabüste, ehemals in der Villa Albani, jetzt gleichfalls in der Glyptothek zu München, zeigt dieselbe Haltung: und ebenso hat man sich den Olympischen Jupiter des Phidias, das unerreichbare Muster aller Tempelbilder, zu denken. Andere Götterstatuen hielten die Rechte mit einer Schale ausgestreckt, um die heilige Spende zu empfangen; oder sie reichten den Kranz, die Binde des Sieges dar, oder das Bild der geflügelten Siegesgöttin selbst. Beispiele sind zahllos.

„Hier war also überall Handlung, freilich die Handlung von Wesen deren That meist nur ein Wink ist: aber, was nicht zu übersehen, von künstlerischer Seite betrachtet zugleich eine Handlung, welche nicht in den ideellen Kreis des Kunstwerkes eingeengt bleibt, sondern aus diesem hinaus sich in die Wirklichkeit bewegt, ja erst in dieser Sinn und Bedeutung erhält. Da war nichts von absoluter Ruhe, sondern Bewegung; keine Beschränkung des Kunstwerks auf sich selbst, sondern lebendige Beziehung der Statue zu ihrem Beschauer.

„Als ein beseeltes Werk", schließt Feuerbach nach weiteren Ausführungen diese seine „Betrachtung", „hatte der griechische Künstler die Statue von der Religion und aus den Händen seiner mythischen Ahnherren", des Vulcan, der Telchinen, der Heliaden, des Dädalus, „überkommen: sie bewegte sich, sie schritt einher, sie empfand, und wirkte mit dämonischer Kraft. Sollte das athmende Werk nun erst unter seinen Händen zur todten Marmorbüste erkalten? hatte er nichts zu thun, als

[1] „Deinetwegen bin ich hier, verließ ich meinen Sitz im Himmel", sagt bei Sophocles Hercules zu Philoctet, da er ihm erscheint:

Τὴν σὴν δ' ἥκω χάριν, οὐρανίας
Ἕδρας προλιπών.

Sophocl. Philoctet v. 1413.

die Tempel mit neuen Götter-Petrefacten anzufüllen? Oder gebot nicht schon der Glaube des Volkes, jenes Princip der Beseelung vor allen anderen festzuhalten, und der ganzen Form gleichsam die Beweglichkeit eines Gewandes zu geben, in welchem die Seele die es umgeworfen, sich unbehindert und frei bewegen, in glücklich überraschenden Momenten sich offenbaren könne? Undenkbar ist es, daß die Kunst eigenwillig den Weg sollte verlassen haben, den die Religion geboten, und die Sage als die Bahn zum höchsten Ziele bezeichnet hatte. Sage und Religion waren die erste, und lange Zeit hindurch die einzige Theorie der Kunst" [1].

382. Viel entschiedener noch tritt uns die hiermit zunächst in Rücksicht auf Götterstatuen bewiesene Thatsache an Bildwerken entgegen, welche für andere als religiöse Zwecke gearbeitet waren.

Bei allen Statuen z. B., „welchen nur ein dem gewöhnlichen Leben glücklich abgelauschter Moment zu Grunde lag, mußte nothwendig der Ausdruck in höchster Lebendigkeit gehalten seyn. Ein Sclave welcher Feuer anbläst oder Fleisch röstet, ein anderer der das Messer schleift, der Hirt der sich einen Dorn aus dem Fuße zieht, ein Knabe der eine Gans erdrosselt, konnte volles künstlerisches Interesse nur durch die ungeschwächte Kraft der Naturwahrheit gewähren, und durch die Wärme eines ganz individuellen Ausdrucks. Das Alterthum war außerordentlich reich an Bildern dieser Art, und fast jeder ausgezeichnete Künstler den die Geschichte nennt, hat sich in solchen Darstellungen geübt" [2].

Pausanias sah auf der Acropolis von Athen die Bildsäule des Anacreon; der Dichter war seinem Berichte nach dargestellt „wie ein Mann der im Rausche singt". Leonidas von Tarent gibt eine Beschreibung der Bildsäule:

Sieh, wie der alte Tejer [3] von des Weines Kraft
Das Gleichgewicht verliert! Es schleppt ihm das Gewand
Bis an die Knöchel, und von seinen Schuhen hat
Er einen nur; der andre blieb ich weiß nicht wo.
Er schlägt der Laute Saiten, und sein Mund besingt
Bathyll den holden, oder dich, Megistëus.
Beschütze ihn, o Bacchus, daß der Greis nicht fällt [4].

War „absolute Ruhe und hohes Gleichgewicht" der Typus dieser Statue, oder war es lebendige Handlung?

Medea, die schreckliche Zauberin des Alterthums, ermordete bekanntlich, nachdem Jason sie verstoßen und die Glauke zum Weibe genommen,

---

[1] A. Feuerbach, S. 18—21. 28. 30. 32. (Cit. 24*.)
[2] Nach Feuerbach, S. 41.
[3] Zu Teos, einer Stadt in Jonien, war Anacreon geboren.
[4] Friedrich Jacobs, „Tempe" (Leipzig 1803) Bd. 1. S. 36.

aus Eifersucht und Haß die zwei Söhne, welche sie dem Jason geboren hatte. Ebenso bekannt ist, daß diese Thatsache sowohl der dramatischen als den zwei bildenden Künsten mehrfach als Vorwurf gedient hat. Von einem ungenannten Dichter wird uns eine Statue der Medea also characterisirt:

Rasest du auch noch im Stein? Die Eifersucht welche den hohlen
　Augen so schrecklich entflammt, treibt dich zu blutigem Mord.
Wahrlich, dich fesselt umsonst das Fußgestell! dürstend nach Rache
　Eilst du dahin, dem Gemahl zürnend, mit wüthendem Sinn.
Welcher Künstler erschuf das Wunderbild? welchem gelang es,
　Daß er durch sinnige Kunst Felsen erfüllte mit Wuth? [1]

Verrieth bei dieser Statue das innere Leben sich auch „nur in harmlosem unbedeutendem Spiele der Bewegung", erschien die Gestalt des rasenden Weibes auch ganz „versunken in die Seligkeit ihrer schönen Existenz", wie es nach Lotze's Zeugniß „die meisten ästhetischen Theorien" der Neuzeit von den Gestalten der Plastik verlangen?

Hören wir noch ein Epigramm von Julian dem Aegyptier, auf eine Statue der Niobe:

Schau' die treue Gestalt der Niobe, wie sie noch jetzo,
　Bittern Schmerzes erfüllt, weinet der Kinder Geschick.
Mangelt Seel' und Leben der Trauernden, schelte die Kunst nicht:
　Denn verwandelt in Stein stellte der Bildner sie dar [2].

Der Dichter rechtfertigt den Bildhauer, wenn in dieser seiner Statue kein inneres Leben, keine Offenbarung der Seele hervortrete: der Meister habe eben die von Apollo und Diana versteinerte Niobe dargestellt. Aber konnte es ihm wohl in den Sinn kommen, eine Rechtfertigung in dieser Richtung für angemessen zu halten, wenn nicht der Grundsatz der griechischen Aesthetik derselbe gewesen wäre, den auch wir im vorigen Paragraphen ausgesprochen haben: den eigentlichen Gegenstand ihrer Darstellung bildet für die plastische Kunst die Handlung, die Aeußerung des ethischen Lebens?

Einzig auf dieses Gesetz gründet sich wieder ein anderes Epigramm, in welchem ein ungenannter Dichter die von Praxiteles geschaffene Statue der Niobe verherrlicht:

---

[1] F. Jacobs, Bd. 1. S. 181.
[2] F. Jacobs, Bd. 1. S. 180.
Den Originaltext der drei angeführten Epigramme findet man in der *Anthologia graeca*, gleichfalls von F. Jacobs (Lipsiae 1794), tom. 1. pag. 163. t. 4. p. 182. t. 3. p. 201.

Lebend machten zum Steine die Götter mich; aus dem Gesteine
Rief Praxiteles mich wieder ins Leben zurück[1]; 330)

und abermals keine andere Auffassung von dem Wesen der Sculptur als diese, gibt sich kund in den Worten welche Virgil den Schatten des Anchises in der Unterwelt sprechen läßt, da er dem Aeneas die einstige Größe Roms vorhersagt:

Andere werden einst athmendes Erz anmuthiger bilden,
Werden, ich weiß, ausmeißeln lebendige Züge aus Marmor,
Werden beredtsam seyn im Gericht, und die Bahnen des Himmels
Messen mit kreisendem Stab, und der Stern' Aufgänge verkünden:
Du sey, Römer, bedacht, weltherrschende Macht zu verwalten;
Solcherlei Kunst sey dein; dann, friedliche Sitte zu ordnen,
Mild dem Besiegten zu seyn, und Trotzige niederzukämpfen 331).

Doch wir haben wohl der Beweise genug. Man braucht ja nur die Abbildungen griechischer Sculpturwerke in einer Geschichte der bildenden Künste, bei Schnaase etwa, bei Lübke oder bei Kugler, flüchtig anzusehen, um überzeugt zu seyn, daß in Hellas die Meister der Plastik darauf ausgingen, in ihren Statuen Erscheinungen aus dem Leben, sichtbare Handlung, darzustellen, und keineswegs der Ansicht huldigten, die wir bekämpfen, — auch nicht in jener Fassung in welcher sie, nach vielen Anderen, Ernst von Lasaulx wiederholt hat: „Die Form und der Inhalt der Sculptur ist die menschliche Gestalt; ihr Ziel, vollkommene menschliche Göttergestalten und götterähnliche Menschengestalten zu bilden“[2].

II.

Die „Schen vor der Farbe“, die natürliche Folge der Verkennung des pragmatischen Characters der Sculptur, wird durch das Verfahren nicht allein der besten mittelalterlichen, sondern namentlich auch der antik-classischen Kunst auf das entschiedenste verurtheilt.

383. Lag in der bisher besprochenen Lehre, von der durch die Sculptur zu vollziehenden „Bändigung und Erstarrung der vollen Lebendigkeit des Lebens bis zu einem gewissen Grade der Monumentalität“, kürzer, in dem Princip von der „absoluten Ruhe“ der Plastik, die Verneinung des wesentlich pragmatischen Characters dieser Kunst, so mußte sich als die natürliche Folge dieser Verneinung bei allen Vertretern derselben mit logischer Nothwendigkeit jenes Gefühl ergeben, welches man als „die Schen vor der Farbe“ bezeichnet hat. „Selbst ein entschiedener Freund der antiken Polychromie,“ berichtet Lotze, „Semper,

---

[1] F. Jacobs, Bd. 1. S. 180. [2] Lasaulx, S. 52. (Cit. 19*.)

kann nicht umhin zuzugestehen, daß dieser unserer Scheu ein gewisses Recht der Verjährung zukomme"[1]. Unseres Erachtens kann bei einem Irrthum von einem „Rechte der Verjährung" vor dem Forum der Wissenschaft eben so wenig die Rede seyn, als bei formell ungerechtem Besitz das bürgerliche Gesetzbuch ein solches Recht anerkennt. Das hat auch Lotze gefühlt; er fügt deßhalb hinzu, das Recht der Verjährung von welchem Semper redet, könne „doch zuletzt nur als das Recht einer ästhetisch begründeten Ansicht gemeint seyn". Aber als „ästhetisch begründet", meinen wir, kann die „Scheu vor der Farbe" keineswegs gelten, — wenn es anders wahr bleibt, daß die Sculptur als den eigentlichen Inhalt ihrer Werke nicht die Gestalt, sondern die lebendige Handlung zu betrachten hat.

Denn das leuchtet ja ein, die Colorirung verleiht der Gestalt einen weit vollkommeneren Ausdruck, sie bildet ein überaus wirksames Mittel, das Leben und die Klarheit zu erhöhen, womit jene das Innere offenbart. Und darum hat Feuerbach vollkommen Recht, wenn er bemerkt, daß „die Proben der bunten Plastik, welche wir in Büsten, Statuen und Reliefs, aus den verschiedensten Epochen" der griechischen Kunst „noch besitzen, — Gebilde jedes Maaßstabs, von der Anticaglie bis hinauf zum Colosse, Gebilde jeglicher Klasse, Götter, Menschen und Heroen, bald von höherem, bald von geringerem Kunstwerth," — in ihrer Polychromie auf nichts Anderes zurückweisen, als auf das Streben der griechischen Sculptur, in ihren Erzeugnissen „Leben und Beseelung" hervortreten zu lassen[2]. Wenn die Plastik ihre Aufgabe begreift, wenn sie weiß was sie soll, dann „ist ihr nicht die Form als solche sondern der geistige Ausdruck, nicht die äußere Gestalt sondern die innere Seelenstimmung die Hauptsache; darum genügt ihr nicht die Statue für sich, und nicht die bloße Wirkung von Licht und Schatten, wie sie die Statue als solche hervorbringt, sondern sie nimmt auch die Brechungen des Lichtes, sie nimmt die Farbe und ihre ganze Symbolik als dasjenige Material zu Hülfe, welches, weil minder körperhaft, allein im Stande ist, dem inneren Seelenleben einen entsprechenden Ausdruck zu leihen"[3]. Jede der zwei Epochen, in denen dem Zeugnisse der Geschichte zufolge die Kunst auf dem Höhepunkte ihrer Blüte stand, bestätigt durch ihr thatsächliches Verfahren die Wahrheit dieser unserer Lehre.

384. Das Mittelalter pflegte seine Sculpturarbeiten fast immer zu bemalen: „es liebte" an seinen Bildwerken „die ausgedehnteste Anwendung farbiger Zuthat". Und wie insbesondere der gothische Styl in der Architectur „die feinen Glieder in welche sich die Mauern auflösten, mit

[1] Lotze, S. 571. (Cit. 18.) [2] Vgl. A. Feuerbach, S. 188. (Cit. 24*.)
[3] Hist.-pol. Blätter, Bd. 34. S. 851.

verschiedenen ihren Functionen entsprechenden Tönen färbte, — die tragenden mit helleren, die bloß füllenden und verbindenden mit dunkleren, die verticalen mit aufsteigenden, die horizontalen mit bandförmigen Mustern, das Blattwerk der Kapitäle mit Gold, — so prangte in Gold und Farben nicht minder die Sculptur, nicht bloß im Innern der Kirchen, sondern auch an den Portalen. Hierfür liegen zahlreiche Beispiele vor. Die Gestalten der Grabsteine sind häufig naturgemäß bemalt; dasselbe ist der Fall bei den Statuen im westlichen Chore des Doms zu Naumburg, bei jenen in der Vorhalle des Münsters zu Freiburg in Baden, bei den Aposteln des Cölner Domchores, u. s. w. Namentlich aber sieht man die ausgedehnten, oft dreiflügeligen Altarschreine ganz erfüllt von Statuen und Reliefs, letztere in perspectivischer Vertiefung wie Gemälde aus Holz geschnitzt, von reich gemustertem Goldgrund sich abhebend und von zierlich ornamentirtem Rahmen umschlossen, von Baldachinen und Kanten überdacht. Aber auch die Figürchen selbst, meist in kleinem Maaßstab ausgeführt, sind mit prächtig vergoldeten und damascirten Gewändern bedeckt, deren Säume und Kehrseiten mit leuchtenden Farben, besonders in Himmelblau und kräftigem Roth prangen. Die unbedeckten Theile, vornehmlich die Köpfe, werden dagegen in zartester Weise naturgemäß bemalt, und nur die vergoldeten Haare wahren auch hier das Recht der künstlerischen Stylisirung. Völlig übereinstimmend sind auch die architectonischen Rahmen, in Gold, Blau und Roth, prächtig durchgeführt, wobei in Wechsel und Verbindung der Farben sich ein meisterlich geübter Sinn geltend macht"[1].

385. Was die andere Epoche der Blüte der Kunst betrifft, die Zeit der antik-classischen Plastik, aus deren „Bewunderung und Deutung" die Wissenschaft der Neuzeit „ihre ästhetischen Theorien über die bildende Kunst entwickeln zu müssen"[2] geglaubt hat, so „wurden geraume Zeit hindurch die Spuren, welche in alten Schriftstellern und Denkmalen auf die große Ausdehnung der farbigen Sculptur hindeuteten, wo nicht gänzlich übersehen, doch nicht gehörig beachtet, — aus Furcht, einen Theil der Bewunderung welche man dem Alterthum zu zollen gewohnt war, zurücknehmen zu müssen, und die Werke eines Phidias und Praxiteles mit den bemalten Schnitz- und Steinbildern der gothischen Dome auf Einer Linie zu sehen. Die neueren Untersuchungen wurden rücksichtloser geführt"[3]: und das Ergebniß derselben ist wirklich kein anderes, als daß die gefeierte antike Kunst von

[1] Nach Schnaase, Bd. 5. S. 557, Lübke, Bd. 2. S. 55 f., und Kugler, Bd. 2. S. 160. (Cit. 18. 22*.)

[2] Lotze, S. 551. (Cit. 18.)

[3] A. Feuerbach, S. 187. (Cit. 24*.)

Hellas in diesem Punkte genau nach denselben Grundsätzen vorging, wie in den Tagen der Gothik das katholische Mittelalter.

„In den colossalen Tempelbildern aus Gold und Elfenbein erreichte die malerisch plastische Technik den höchsten Gipfel der Ausbildung. Diese Werke, bei denen wir die Plastik in allen Zauber des Glanzes und bunter Farbenpracht gehüllt sehen, bilden daher auch den Mittelpunkt aller Untersuchungen über die farbige Sculptur der Alten. Eine kühnere Mischung der Plastik und Malerei läßt sich kaum ersinnen, als die war, wodurch das größte Werk des größten Meisters, der Olympische Jupiter des Phidias, zugleich eines der seltsamsten Producte griechischer Kunst wurde. Diesem einzigen Bildwerke gegenüber müßte jeder Theoretiker[1] entweder an sich, oder an den Griechen irre werden. Malerisch war an dieser Statue schon der Gegensatz von Gold und Elfenbein, der natürliche Farbenton dieses doppelten Materials[2]. Das goldene Gewand überdies mit den bunten Bildern von Blumen und Thieren geschmückt, das Scepter des Gottes blühend von verschiedenen Metallen, und der Kranz des Hauptes in verschiedenen Farben spielend. Damit wir hierbei nicht an ein bloß zufälliges Schmuckwerk denken, erfahren wir zugleich, wie wesentlich für den Eindruck des Ganzen Alles dieses der Künstler selbst erachtet hatte. Denn er bediente sich bei Fertigung seiner Statue der Beihülfe eines Malers, des Panänus. Zu diesem bunten Farbenspiele, zu der wohlberechneten Vertheilung von Licht und Schatten, welche sicherlich von einem so ausgezeichneten Künstlerpaare zu erwarten ist, nun noch der gelbliche, dämmernde Lichtrefler, welcher von dem Golde des Kleides auf das Elfenbein der unbedeckten Theile überströmte, und diese mit Lebenswärme durchdringen, oder wie mit dem heiteren Scheine eines überirdischen Leibes verklären mußte . . . .

„Diese Toreutik[3] in Gold und Elfenbein muß einen sehr entschiedenen Einfluß auf alle Zweige der griechischen Kunst ausgeübt haben. Eine ähnliche Wirkung, wenn auch nur im Kleinen und mit bescheidenen Mitteln, in seiner Sphäre hervorzubringen, konnte sich der Statuare und Marmorbildner nicht wohl versagen, wenn nicht seine Werke, von dem Glanze jener imponirenden Gestalten verdunkelt, matt und kalt erscheinen sollten. Ohnedies hatte ja die Toreutik nichts Neues und Unerhörtes gewagt: . . und gerade das, wodurch sie nach unserem Gefühle gegen

---

[1] das heißt, Jeder, der auf die Axiome der modernen Aesthetik schwört.

[2] Die „chryselephantinen", d. h. die aus Gold und Elfenbein gearbeiteten Statuen, bestehen aus einem Holzkern, um welchen Goldplatten für die Gewandung Elfenbein für die nicht bedeckten Theile des Leibes gelegt wurde. (Lübke, Bd. 1. S. 115. Cit. 23*.)

[3] „Toreutik" ist der technische Ausdruck für die Bildnerei in Metall.

das Wesen der Kunst zu verstoßen scheint[1], empfahl sie den Griechen als eine Technik, in welcher jene Lieblingsidee der Plastik, die Belebtheit der Statue, auf die glänzendste Art gelöst werden konnte.

„Es war daher ganz in der Ordnung, wenn Erz- und Marmorbildner, wie berichtet wird, selbst die Darstellung der unbedeckten Stellen des Leibes dem Farbentone der Natur zu nähern suchten: und die Nachrichten von ehernen Athletenstatuen welche das Aussehen eines von der Sonne gebräunten Leibes hatten, von der Schamröthe auf den Wangen des Athamas, und der Todtenblässe im Angesichte der Jocaste, können uns in keiner Weise befremden. Die Spuren ehemaliger Färbung, besonders an den Gewändern, selbst Reste von Carnation, sind noch an mehreren Statuen sichtbar, oder vor ihrer Säuberung noch sichtbar gewesen. Dieses ward an der Pallas von Velletri, der Diana von Versailles, dem Apollo mit dem Greife, und anderen Statuen bemerkt, die mitunter zu den herrlichsten Antiken gerechnet werden.

„Noch viel anstößiger für unseren" irregeleiteten „Geschmack als Alles dieses, ist die Art und Weise, wie die Griechen, nicht zufrieden mit der bloßen Wirkung von Licht und Schatten, die Lücke des Auges an ihren Statuen zu füllen suchten. Es war ganz an der Tagesordnung, die Augen theils vollständig auszumalen, theils sogar das Weiße des Auges durch Silberblättchen, die Pupille durch edle Steine von characteristischer Farbe vorzustellen . . . . In den alten Schriftstellern findet sich, bei so trefflichen Bemerkungen über den Geist einzelner Künstler, über den Kunstwerth ihrer Productionen, über den sinkenden Geschmack einer ganzen Zeit, nirgends auch nur eine Silbe, welche eine Mißbilligung aller dieser Gewohnheiten der Plastik enthielte. Der eingesetzten Augen namentlich wird nur ganz zufällig erwähnt, und immer als einer Sache die sich von selbst versteht. Die Minerva des Phidias im Parthenon zu Athen, aus Gold und Elfenbein, war hochgefeiert; der Olympische Jupiter galt für ein unerreichbares Werk, und ihn nicht gesehen zu haben, für ein Unglück"[2].

Die Thatsache welche wir hiermit bewiesen haben, daß die antikclassische Kunst nicht weniger als das katholische Mittelalter „die ausgedehnteste Anwendung farbiger Zuthat „bei den Werken der Sculptur als selbstverständlich ansah und übte, ist in der Gegenwart allgemein anerkannt[3]: freilich macht manche Darstellung den Eindruck, als ob

[1] weil nämlich unsere Anschauungen bezüglich des Wesens der Sculptur, durch die moderne den pragmatischen Character derselben verläugnende Kunstlehre und -praxis irregeleitet sind.

[2] Nach Feuerbach, S. 182—189. (Cit. 24*.)

[3] Man vergleiche: Lübke, Bd. 1. S. 115, und die Beschreibung der Minerva des Phidias, daselbst S. 128; Schnaase, Bd. 2. S. 96 ff. Carriere, Bd. 2. S. 173 f. (Cit. S. 23*. 18. 20*.)

man sie noch immer ungern anerkännte. Wenn deßungeachtet Riegel noch im Jahre 1870 öffentlich den Ausspruch thut: „Die farbige Bemalung der Statuen ist etwas Barbarisches, und gehört immer den Entwickelungsepochen an"[1], — so dürfen wir es dem Leser anheimstellen, sich über den Werth solcher Behauptungen sein Urtheil selber zu bilden. Minder ungünstig wenigstens müßte dasselbe ausfallen, wenn Riegel, statt unläugbare historische Thatsachen einfach zu ignoriren, von der Alternative die wir Anselm Feuerbach stellen hörten, „entweder an sich selber oder an den Griechen irre zu werden", nach Vischers Vorgange kurzweg das Zweite gewählt hätte. Vischer nämlich „verschmäht es", wenn es sich um die Polychromie der Sculpturwerke handelt, „für schön anzuerkennen was ihm häßlich scheint, und ‚wären es auch hundertmal die Griechen', deren Ansehen es empfähle"[2]. Wollte Vischer nicht seine ganze Auffassung von dem Wesen der Plastik preisgeben, dann war der in diesen Worten angedeutete in der That der einzige Ausweg, der ihm offen stand: denn entschiedener und lauter, als es durch die Vielfarbigkeit ihrer Werke die Plastik der Griechen that, läßt sich der pragmatische Character dieser Kunst, den Vischer verneint, fürwahr nicht bejahen.

§. 3.

Drei Definitionen.

386. Lessing gibt im neunten Abschnitte seines „Laocoon" dem „Wunsche" Ausdruck, daß man unter den Erzeugnissen der griechischen Sculptur als „Kunstwerke" nur diejenigen ansehen möchte, „bei denen die erste und letzte Absicht des Künstlers die Schönheit gewesen, und die Kunst nicht im Dienste der Religion, sondern um ihrer selbst willen gearbeitet habe"[3]. Nach Allem was im siebenten Abschnitte von uns festgestellt wurde, haben wir nicht mehr nöthig, die Auffassung welche diesem „Wunsche" zu Grunde liegt, zu widerlegen. Ueberdies „liegt ja auch in der That", wie schon Feuerbach bemerkte, „ein Widerspruch darin, wenn heutzutage noch ein so großes Gewicht auf diese Unterscheidung Lessings gelegt wird, zu einer Zeit, wo man gerade das Beste und Höchste der griechischen Kunst auf die begeisterte Anhänglichkeit an den Glauben der Väter zurückzuführen gedenkt ... Und wie muß die Zahl der altgriechischen Kunstwerke zusammenschmelzen, wenn Lessings Scheidung consequent fortgeführt wird: wenn nichts bestehen darf, was nicht unmittelbar aus reiner Kunstidee abzuleiten ist! Minerva muß

[1] Riegel, S. 27. (Cit. 264*.) [2] Bei Lotze, S. 571. (Cit. 18.)
[3] Lessing, S. 87. 89. (Cit. 147*.)

ihre Aegis, Neptun seinen Dreizack, und Bacchus nicht nur die mystischen Hörner, sondern auch den schwellenden Epheukranz niederlegen"[1].

In den Ideen Lessings, so weithin dieselben auch noch herrschen, kann darum für uns kein Grund liegen, mit den drei Definitionen, in denen wir die plastische Kunst, nachdem wir ihr Wesen allgemein festgestellt, je nach ihren drei Richtungen characterisiren, irgendwie zurückzuhalten. Es handelt sich ja nicht darum, ob dieselben jemanden neu vorkommen, sondern ob sie die volle Wahrheit für sich haben.

Die religiöse Sculptur ist die Kunst, Thatsachen welche der übernatürlichen Offenbarung angehören, mittelst vollständiger oder stereometrischer Gestaltbilder so darzustellen, daß die Darstellung geeignet ist, die Christenheit zu erbauen.

Die Sculptur als civile Kunst ist die Kunst, Erscheinungen aus dem menschlichen Leben mittelst vollständiger oder stereometrischer Gestaltbilder so darzustellen, daß die Darstellung geeignet ist, in den Beschauern jenen Geist zu fördern, von welchem die Blüte des bürgerlichen Lebens wesentlich abhängt.

Die hedonische Sculptur ist die Kunst, Erscheinungen aus dem menschlichen Leben in vollständigen oder stereometrischen Gestaltbildern so darzustellen, daß die Darstellung geeignet ist, Anderen ästhetischen Genuß zu vermitteln.

Insofern es sich um die Begründung dieser Definitionen handelt, verweisen wir auf das in den vorhergehenden Paragraphen und im siebenten Abschnitte von uns Gesagte. Weiteres zu ihrer Vertheidigung und Erklärung werden wir folgen lassen, nachdem wir im nächsten Kapitel zuerst das Wesen der anderen bildenden Kunst, der Malerei nämlich, festgestellt haben.

Zweites Kapitel.

Die Malerei oder die graphische Kunst in ihrem Wesen.

§. 1.

Die Malerei ist, wie die Sculptur, ihrem Wesen nach pragmatisch.

Die nahe Verwandtschaft der Malerei mit der Sculptur; Uebergang von dieser zu jener. Ueber den Namen „graphische Kunst". Wie die Sculptur, so stellt auch die Malerei Erscheinungen aus dem ethischen Leben, — Handlung, — dar. Verschiedene Vortheile dieser Kunst vor der Plastik.

387. Eine von den Alten öfter erwähnte eherne Bildsäule des Lysippus, welche „die Zeit" — genauer, „den rechten Augenblick" oder „die

[1] A. Feuerbach, S. 189 f. (Cit. 24*.)

günstige Gelegenheit", καιρός — darstellte, hat ein Dichter, Posidippus, in einem Epigramm gezeichnet, das ein Zwiegespräch bildet zwischen dem Wanderer und der Bildsäule selbst. Es ist das folgende[1]:

Woher stammt der Künstler? „Aus Sicyon." Sage, wie heißt er?
„Lysippus." Und du selbst? „Alles besiegende Zeit."
Warum gehst du einher auf den Zehen? „Ich laufe beständig."
Und die Flügel am Fuß? „Fördern den eilenden Lauf."
Warum waffnet der Stahl die Rechte dir? „Um zu verkünden,
Daß die schneidende Zeit gleichet dem schneidenden Stahl."
Warum weht dir das Haar ins Gesicht? „Der Begegnende greife
Mich dabei." Aber warum hast du den Hinterkopf kahl?
„Bin ich einmal dahin mit geflügelten Füßen geeilet,
Zieht mich Keiner zurück, was er auch immer beginnt."
Warum bildete dich der Sinnige? „Euch zur Belehrung,
Wandrer, und stellte darum hier in der Halle mich auf"[2].

Wäre nicht im letzten Verse von einem „Aufstellen in der Halle" die Rede, und wüßte man überdies nicht, daß Lysippus aus Sicyon plastischer Künstler war, und nicht Maler, dann ließe sich aus dieser obgleich genauen Beschreibung keineswegs entscheiden, ob dieselbe ein Werk der Malerei oder der Sculptur im Auge hätte. Aehnliches gilt von dem früher (S. 267*) mitgetheilten Epigramm über die Statue der Medea: die Worte „Stein", „Fußgestell", „Felsen", beweisen, daß von einem plastischen Werke die Rede ist; die eigentlich characteristischen Züge des Bildes dagegen ließen sich gerade so gut auf ein Gemälde deuten. Darin tritt uns unverkennbar die Thatsache entgegen, daß die Malerei der Sculptur überaus nahe steht, — wie eine Schwester der anderen.

Die Sculptur hielt in ihren Gestalten, durch welche sie uns dem ethischen Leben angehörende Erscheinungen vorführt, an der natürlichen dreifachen Ausdehnung der Körper fest. Aber die beiden wesentlichen Elemente, in denen die menschliche Gestalt das innere Leben und seine Thatsachen offenbart, die äußeren Umrisse und die Farbe, lassen sich vermittelst der Zeichnung und der Malerei mit voller Treue und Anschaulichkeit auch auf der Fläche wiedergeben. Darin liegt der Uebergang von der plastischen Kunst zur graphischen, und allem Wesentlichen nach auch das Verhältniß beider zu einander. Was die Sculptur durch vollständige, stereometrische Gestaltbilder, dasselbe thut die Malerei durch „unvollständige" oder „planimetrische" (oben, N. 362. S. 226*).

[1] Die Worte der Bildsäule unterscheiden wir von denen des Wanderers dadurch, daß wir die Ersteren mit Anführungszeichen versehen.

[2] Fr. Jacobs, Tempe, Bd. 1. S. 173 f. — Anthologia gr. 2. pag. 49.

Eben dieses wird durch den zweiten Namen den wir in der Ueberschrift gebraucht haben, ziemlich klar angedeutet. Gewöhnlicher ist freilich der Name Malerei; auf dem wissenschaftlichen Gebiete wäre der andere, „graphische Kunst", eigentlich vorzuziehen. Denn das wesentlichere, das eigentlich specifische Mittel der Malerei ist ja nicht die Farbe, sondern die Zeichnung[1]: eben dieses Moment wird aber durch den Namen „graphische Kunst" ausgedrückt: denn γράφειν heißt „zeichnen". Wohl eben darum nannten die Griechen die Malerei ζωγραφία, das heißt „Darstellung lebender Wesen durch Zeichnung". Der Name Malerei ist dagegen von dem minder wesentlichen Mittel hergenommen. Für mehrere Gestaltungen der graphischen Kunst, wie die Holz- oder Formschneidekunst (Xylographik), die Steinzeichnungskunst (Lithographik), die Kupferstecherkunst (Chalkographik), selbst auch für die Bildwirkerei, Bildstickerei, -strickerei, -weberei, paßt überdies der Name Malerei nicht. Und endlich erscheint derselbe offenbar auch dazu angethan, die unrichtige im vorigen Kapitel von uns widerlegte Ansicht zu fördern, als ob die Farbe ausschließlich dieser Kunst gehörte, und die plastische darauf nicht ganz das gleiche Recht hätte.

388. Aus dem Gesagten ergibt sich schon, daß der Character der Malerei, ebenso wie nach dem Früheren jener der Sculptur, wesentlich **pragmatisch** ist. Sie vergegenwärtigt uns durch planimetrische Gestaltbilder einzelne Menschen, oder Gruppen von Menschen: und in der Haltung ihres Leibes und ihrer Glieder, in den Zügen und dem Ausdrucke ihres Gesichts und namentlich der Augen, in der Stellung der Personen unter einander und ihren gegenseitigen Beziehungen, tritt uns jene Erscheinung aus dem Leben, jener Moment von Bedeutung, jene **Handlung** entgegen, welche der Künstler, je seinem besonderen Zwecke entsprechend, uns vorführen wollte: in voller Klarheit und Anschaulichkeit vor Allem dann, wenn uns die Handlung ihrem Wesen nach schon bekannt war.

Indem die Malerei in der Projection der Körper auf die Fläche auf einen Vorzug der Sculptur verzichtet, gewinnt sie dafür andere von größerer Bedeutung. Zunächst führt sie uns nicht bloß, wie die plastische Kunst, die Gestalten ihrer Personen vor, sondern, so oft sie Erscheinungen darstellt welche dieser Erde angehören, zugleich auch die Gestalt des Raumes, innerhalb dessen die Personen handelnd auftreten; mit und in diesem Raume aber, dem die Gestalten einigenden Hintergrunde, bildet sie zugleich alle entsprechenden Umstände nach, nicht nur des Ortes, sondern einigermaßen auch der Zeit. Vermöge der größeren Gefügigkeit ihres Materials ferner ist sie im Stande, die feineren Züge, die kleinsten Aeußerungen

[1] Man vergleiche die Worte des heiligen Thomas, oben N. 362. S. 224*.

des inneren Lebens, namentlich im Auge und im Mienenspiel, mit großer Schärfe auszudrücken, und überdies, Gestalten in beliebiger Anzahl zu Einer Gesammthandlung zu verbinden. In Folge hiervon ist der Umfang ihres Gebietes viel größer, der Ausdruck in ihren Schöpfungen vollendeter, das Leben bewegter, vollkommener, tiefer. Sowohl in Folge der größeren Leichtigkeit der Darstellung, als namentlich weil sie den Raum für ihre Conceptionen selbst schafft und abgränzt, kann sie auch, mehr als die Plastik, Bilder aus der Natur behufs allegorischer oder symbolischer Andeutungen zu Hülfe nehmen, soweit dieselben durch die Verbindung mit der ganzen Scene, oder in Folge des Gebrauches, leicht verständlich sind.

§. 2.

Das letzte Abendmahl von Leonardo da Vinci, als Illustration des pragmatischen Characters der Malerei.

389. Die in dem Vorigen ausgesprochenen Gedanken zu beleuchten, und namentlich den pragmatischen Character der Malerei zu veranschaulichen, eignet sich in vorzüglicher Weise das berühmte und sehr bekannte Gemälde im Refectorium des Dominicanerklosters Santa Maria delle Grazie in Mailand, durch welches Leonardo da Vinci um 1480 bis 1490 das letzte Abendmahl dargestellt hat. Goethe schrieb eine Characteristik dieses Gemäldes in seinem Berichte über das Prachtwerk, in welchem der Mailändische Maler Joseph Bossi im Jahre 1810 dasselbe eingehend behandelt hatte[1]; im Anschluß an Goethe und an zwei Andere, Friedrich Müller und Wiseman, zugleich aber auf Grund eigener Studien, veröffentlichte vor mehreren Jahren Hefele gleichfalls eine Abhandlung, in welcher er das herrliche Bild sehr gut erläutert[2]. Vorzugsweise dieser Abhandlung, zum Theil aber auch der zuerst erwähnten von Goethe, entnehmen wir das Folgende, mit einigen Aenderungen.

390. Das Bild ist nicht „al fresco", sondern mit Oelfarbe auf die Mauertünche gemalt, über der Eingangsthüre des Speisesaales. Es steht zehn Pariser Schuh vom Boden ab; seine Länge beträgt 28 Pariser Schuh, die Höhe 18, und jede der dreizehn Gestalten mißt das Anderthalbfache der Lebensgröße.

In der Mitte des Bildes sitzt Christus der Herr, mit einem purpurfarbigen Leibrock und azurnem Mantel. Er hat eben die Worte gesprochen: „Einer von euch wird mich verrathen." Daß Leonardo da Vinci gerade diesen Moment genommen hat, war ein Meistergedanke. Gewöhnlich wird

---

[1] Goethe's Werke, Stuttgart 1869, Bd. 35. S. 24 ff.
[2] Theologische Quartalschrift, Tübingen 1867, S. 24 ff.

für die Darstellung des letzten Abendmahls die Einsetzung der heiligen Eucharistie gewählt: aber dieser Augenblick erheischt in der Haltung und den Gesichtern aller Apostel den Ausdruck Eines und desselben Gefühls, nämlich tiefer Andacht, und gestattet deßhalb weder Mannichfaltigkeit noch lebendige Bewegung. Der von da Vinci gewählte Moment dagegen, unmittelbar nachdem der Heiland die angeführten Worte gesprochen, führte von selbst zu den verschiedensten Variationen des Gesichtsausdruckes wie der Action in den einzelnen Personen. Eine Darstellung der Einsetzung des heiligen Meßopfers würde nothwendig ein mehr einförmiges, weit weniger lebendiges und bewegtes Bild veranlaßt haben, wie Dutzende von Werken anderer Künstler zeigen. Die an sich (ontologisch) bedeutendsten Momente sind nicht immer die „fruchtbarsten", die am meisten malerischen.

Das Haupt Christi ist sanft nach vorn geneigt, und auf jene Seite wo der Verräther sich nicht befindet; auch der Blick ist etwas nach unten gesenkt. Der Herr will Judas nicht anschauen, überhaupt den Blick nicht auf einen bestimmten Einzelnen richten, weil er den Schuldigen nicht deutlich bezeichnen will. Die Action der Arme und Hände aber drückt ganz natürlich und einfach den Gedanken aus: „Unter euch ist er." Heute noch wird jeder Redner die Worte, „unter euch steht es so!" mit einer ähnlichen Action begleiten. Dabei ist zu beachten, daß bei der linken Hand die innere Seite nach oben gewandt ist, nicht aber auch bei der rechten. Die linke Hand hat die beim Ausdruck des bezeichneten Gedankens ganz natürliche Haltung; die rechte dagegen, halb gedreht, und an den Fingerspitzen gehoben, verhält sich so zu sagen δεικτικῶς, d. h. sie weist unwillkürlich und unbeabsichtigt auf Judas hin. Warum senkt aber der Erlöser das Haupt? Auch das ist der ganz natürliche Ausdruck der Betheuerung. Wer mit Nachdruck sprechen will: „Wahrlich, wahrlich, unter euch ist er," wird dabei nothwendig das Haupt ein wenig neigen. Und Christus neigt es auf die Seite, wo der Verräther nicht sitzt. Er will ihn eben nicht anschauen; aber während er so die Haltung des Kopfes beherrscht, deutet die rechte Hand wie unwillkürlich ein wenig auf Judas hin. In dem männlich schönen, würdevollen, heiligen Antlitze des Erlösers aber liegt tiefer Ernst und hohe Milde; das Bewußtseyn der Würde seiner Gottheit und die edelste Hingebung sind mit heiligem Schmerz über die große Verirrung des Jüngers verschmolzen.

Auf jeder Seite des Herrn befinden sich sechs Apostel, welche wieder je in zwei kleinere Gruppen zerfallen; aber der Künstler hat diese kleineren Gruppen unter einander sowohl, als mit dem gemeinsamen Mittelpunkt, dem Erlöser, in so gelungener Weise zu verbinden gewußt, daß alle dreizehn Personen zusammen als die Träger einer einzigen Handlung sich darstellen.

Beginnen wir mit der äußersten Figur auf der rechten Seite Christi[1], so sehen wir hier den Apostel Bartholomäus, einen kräftigen jungen Mann mit scharfem Profil, in hellblauem Leibrock und grünem Mantel. Er hat sich mit sichtlicher Energie von seinem Sitze erhoben, und neigt sich, auf dem rechten Fuße stehend, den linken übergeschlagen, die Hände auf den Tisch gestemmt, gegen Christus hin vor. Da er von dem Herrn entfernt saß, so ist er nicht ganz sicher, ob er recht gehört habe: deßhalb wendet er sich voll Spannung (darum mit niedergedrückten Augenbrauen) näher zu ihm und den anderen Aposteln hin, um zu fragen oder doch zu hören, was denn gemeint sey. Auf ihn folgt Jacobus der Jüngere, ebenfalls im Profil gefaßt, ein noch edlerer Kopf als der vorige; die Familienähnlichkeit mit dem Herrn ist unverkennbar. Der Künstler wollte sie ausdrücken, und gab auch dem Kleide des Apostels die gleiche Farbe wie dem des Herrn, röthlich, nur einige Schatten dunkler. Auch Jacobus will näheren Aufschluß, und sucht ihn von Petrus zu erhalten. Darum streckt er seine beiden Arme nach diesem aus, um ihm, auf seine Schulter klopfend, ein Zeichen zu geben, daß er sich zu ihm wenden möge. Diese Action des Jacobus ist es, welche die zwei kleineren Gruppen dieser Seite des Bildes mit einander verbindet. Die dritte Figur stellt den heiligen Andreas dar; sein Oberkleid ist grünlich und röthlich, sein Unterkleid gelb. Er ist ein älterer Mann. Die Oberlippe hat sich bereits etwas eingesenkt (vielleicht in Folge von Zahnverlust), und die Unterlippe steht etwas vor, wie bei älteren Leuten oft; auch die Nase ist länglich und spitzig geworden. Er ist ganz überrascht; mit halb aufgehobenen Armen zeigt er die flachen Hände vorwärts, als entschiedenen Ausdruck des Entsetzens, — „der in diesem Bilde nur Einmal vorkömmt, da er in anderen, weniger geistreich und gründlich gedachten Werken sich leider nur zu oft wiederholt" (Goethe).

In dem Gesichtsausdrucke des Petrus, der auf seinen Bruder Andreas folgt, ist die Empfindung des Schmerzes vorherrschend. Zugleich will er erfahren, wer denn gemeint sey, fährt darum eilig hinter Judas her, legt die linke Hand dem Johannes auf die Schulter, und fordert ihn auf, Christum selbst zu fragen, indem er auf diesen hindeutet. Bei dieser hastigen Bewegung drückt er mit seinem rechten Arm auf Judas, der neben ihm sitzt, schiebt ihn etwas vorwärts, und gibt so Veranlassung, daß derselbe mit seinem rechten Arm das vor ihm stehende Salzfaß umwirft; bekanntlich ein böses Omen. Dabei hat Petrus in der rechten Hand ein schwertartiges Messer, als wollte er damit den unbekannten

[1] Für den Beschauer links. Manche Nachbildungen des Gemäldes in Kupferstich, Lithographie oder Lithophanie geben die Composition verkehrt, indem sie, was im Original rechts ist, links erscheinen lassen, — und umgekehrt.

Verräther züchtigen. Das Oberkleid Petri ist gelb, das Unterkleid blau. Judas hat den Blick, nicht ohne Schrecken und Furcht, auf Christus gerichtet; mit der rechten fest geschlossenen Hand hält er den Beutel, mit der linken aber macht er eine unwillkürliche krampfhafte Bewegung, als wollte er sagen: „Was soll das heißen? was soll das werden!" Jeder der plötzlich erschrickt, wird ähnlich agiren. Der Schatten der auf die ganze Gestalt, und namentlich auf das Gesicht des Judas fällt, macht seine scharfen Züge noch schärfer. Das Profil ist ausgezackt, Verschlossenheit andeutend, aber keineswegs häßlich oder gemein. Auch die ziemlich dunklen Töne seiner Kleidung, besonders gelbbraun, sind sicher nicht umsonst gewählt. Den innig liebenden Johannes mußte der Gedanke, daß der Augenblick wo er seinen Meister verlieren sollte, so nahe bevorstehe, mit tiefer innerer Wehmuth erfüllen: und diese spricht sich sowohl in seinen Zügen als in seiner Haltung klar aus. Johannes hat die Finger in einander geschlungen: schon den Alten galt dieses als der natürliche Ausdruck des Schmerzes 332). Das Unterkleid des Evangelisten ist grün, sein Mantel roth.

Am nächsten dem Herrn auf seiner linken Seite (für den Beschauer rechts) erblickt man den Kopf des Apostels Thomas, und seine rechte Hand mit erhobenem Zeigefinger. Seine Haltung scheint Verwunderung und Staunen auszudrücken. Vielleicht richtet er an den Erlöser die Frage: „Herr, bin ich es?" (Matth. 26, 22.) Den Thomas fast bedeckend erscheint unter und vor ihm Jacobus der Aeltere. Er beugt sich vor Bestürzung zurück, breitet die Arme aus, und starrt vor sich hin, wie einer der das Ungeheuere das er durch das Ohr vernimmt, schon mit Augen zu sehen glaubt. Sein Kleid ist schwefelgelb. Philippus, in einem blauen Leibrock und rothen Mantel, der dritte zu dieser Gruppe gehörende, rundet dieselbe aufs lieblichste. Er ist aufgestanden, beugt sich gegen den Meister, legt, seine Liebe betheuernd, die Hände auf die Brust, und spricht mit größter Klarheit: „Herr, ich bin's nicht! du weißt es. Du kennst mein Herz; ich bin's nicht!"

Die zweite kleinere Gruppe dieser Seite beginnt mit Matthäus. Das Gesicht links zu den zwei entfernter sitzenden Aposteln gewendet, bestätigt er ihnen das Wort des Herrn, das sie nicht recht verstanden zu haben glauben, und weist dabei mit beiden Armen und Händen auf Christus hin, versichernd: „So hat Er gesagt!" Durch diese Action verbindet er in gelungenster Weise seine Gruppe mit dem Mittelpunkte der ganzen Scene. Matthäus ist jung und argloser Natur. In seinem ein wenig geöffneten Munde zeigt sich ein ängstlicher Ausdruck, und die sichtbaren Zähne sprechen eine Art leisen Grimmes aus. Sein Unterkleid ist hellblau, sein Mantel dunkelblau mit gelbem Futter. Neben ihm sitzt Thaddäus, mit braunem Unterkleid und grasgrünem Mantel. Er zeigt die stärkste Ueberraschung, und zugleich Verdruß und Argwohn; seine

linke Hand hat er offen auf den Tisch gelegt, und die rechte in der Weise erhoben, als stehe er im Begriff, mit dem Rücken derselben in die linke einzuschlagen, — eine Bewegung die man wohl bei Naturmenschen sieht, wenn sie bei einem unerwarteten Vorfalle ausdrücken wollen: „Hab' ich's nicht gesagt! hab' ich's nicht immer vermuthet!" (Goethe.) Seine eigenthümliche Action kann indeß sehr wohl auch so verstanden werden, als sage er seinem Nachbar Simon: „Wahrscheinlich ist's Judas"; er deutet wirklich unmerklich nach diesem hin. Simon endlich, der älteste von Allen, in weißem Leibrock und gelbem Mantel, ist im Profil gemalt; er zeigt in Gesicht und Haltung an, daß er sehr betroffen ist und das Gehörte kaum glauben kann. Er zweifelt: darum weist ihn Matthäus auf Christus hin, Thaddäus aber auf Judas. Ersterer sagt zu ihm: „Gewiß, so hat der Herr gesagt", Thaddäus aber, auf Judas deutend, spricht: „Schau, sicher ist's der".

Beweist diese Betrachtung des großen Werkes von Leonardo da Vinci ohne Zweifel, daß dasselbe die Berühmtheit zu der es gelangt ist, in vollem Maaße verdient, so erläutert sie anderseits — und das war die Rücksicht die uns bestimmte, dabei zu verweilen — in vorzüglicher Weise unseren Satz, daß die Malerei ihrem Wesen nach pragmatisch, das heißt daß sie berufen sey, Handlung darzustellen, und nicht, Gestalten.

§. 3.

Drei Definitionen. Die „Gränzlinie" zwischen der Sculptur und der Malerei nach der neueren Aesthetik.

391. Das Wesen der Malerei nach ihren drei Richtungen drücken wir, dem Gesagten zufolge, durch diese Definitionen richtig aus.

Die religiöse Malerei ist die Kunst, Thatsachen welche der übernatürlichen Offenbarung angehören, mittelst unvollständiger oder planimetrischer Gestaltbilder so darzustellen, daß die Darstellung geeignet ist, die Christenheit zu erbauen.

Die Malerei als civile Kunst ist die Kunst, Erscheinungen aus dem menschlichen Leben mittelst unvollständiger oder planimetrischer Gestaltbilder so darzustellen, daß die Darstellung geeignet ist, in den Beschauern jenen Geist zu fördern, von welchem die Blüte des bürgerlichen Lebens wesentlich abhängt.

Die hedonische Malerei ist die Kunst, Erscheinungen aus dem menschlichen Leben in unvollständigen oder planimetrischen Gestaltbildern so darzustellen, daß die Darstellung geeignet ist, Anderen ästhetischen Genuß zu vermitteln.

Wer diese drei Bestimmungen mit den am Schlusse des vorigen Kapitels für die Sculptur gegebenen zusammenhält, der sieht sofort, worin

der Unterschied zwischen dieser Kunst und der Malerei seinem Wesen nach liegt: darin nämlich, daß die Sculptur als das ihr eigene Darstellungsmittel stereometrische, vollständige Gestaltbilder anwendet, die Malerei hingegen planimetrische, oder unvollständige. Seinem Wesen nach, sagen wir, liege allein in diesem Punkte der Unterschied zwischen den beiden Künsten: denn die weiteren Besonderheiten welche der einen und der anderen eigen sind, — wir haben sie in N. 388 angedeutet, — ergeben sich aus diesem insgesammt.

392. Durch diese Lehre sehen wir uns nun freilich in offenem Widerspruch, wenn wir Hermann Lotze nicht mißverstehen, mit der gesammten (neueren) deutschen Aesthetik. Der genannte Geschichtschreiber der Letzteren characterisirt nämlich „die Gränzlinie, welche in den verschiedensten Ausdrucksweisen und Formulirungen die deutschen Aesthetiker einstimmig zwischen Plastik und Malerei gezogen haben", folgendermaßen: „Zusammenschluß des Lebendigen in sich selbst, — Bevorzugung der einfachen und ewigen typischen Charactere, — Wahl der Situationen die zu ihrer Begreiflichkeit empirischer Umstände der Außenwelt nicht bedürfen, — schien ihnen Allen das Princip der bildenden Kunst; Oeffnung des Geistes für die umgebenden Bedingungen des Daseyns, — Heraustreten des Idealen, aus der Ortlosigkeit des Versunkenseyns in sich selbst, in die Wirklichkeit, — characteristische Entwickelung durch die erregenden Motive welche diese darbietet, — war der wesentliche Grundgedanke der Malerei" [1].

Wie man leicht erkennt, ist es lediglich die Verschiedenheit der beiderseitigen Ansichten von dem Wesen der Sculptur, auf die sich, in der Bestimmung „der Gränzlinie zwischen Sculptur und Malerei", die Verschiedenheit unserer Lehre und der von Lotze angegebenen „aller deutschen Aesthetiker" gründet.

Was aber die Sculptur angeht, so wird niemand zweifeln, daß den dritten unter den Punkten, durch welche die Letzteren das Wesen derselben characterisiren wollen, auch wir vollkommen anerkennen. Haben wir es doch selbst bereits (388. S. 276*) hervorgehoben, daß die Malerei uns nicht bloß, wie die Sculptur, die Gestalten vorzuführen vermöge, sondern zugleich den Raum innerhalb dessen sie handelnd auftreten, und mit diesem auch alle entsprechenden Umstände, welche zu der dargestellten Handlung in Beziehung stehen. Da es der Plastik unmöglich ist, dieses gleichfalls zu thun (außer allenfalls in Reliefbildern), so ergibt sich hieraus für sie von selbst die Nöthigung, als ihre Vorwürfe sich „Situationen zu wählen, die zu ihrer Begreiflichkeit empirischer Umstände der Außenwelt nicht bedürfen".

[1] Lotze, S. 584 f. (Cit. 18.)

Daß unter dieser Rücksicht die Plastik eines Vortheils entbehrt welchen die Malerei besitzt, darin sind wir also mit den „deutschen Aesthetikern" ganz einverstanden. Nur ist es vielleicht nicht sehr wissenschaftlich, diesen Punkt ausdrücklich aufzuführen, wo der wesentliche Unterschied zwischen den zwei Künsten bestimmt werden soll. Denn daß die Plastik den bezeichneten Vorzug nicht besitzt, das hat ja lediglich darin seinen Grund, weil sie durch vollständige Gestaltbilder darstellt; und die Malerei wird desselben eben dadurch theilhaftig, daß sie als ihr Darstellungsmittel unvollständige Gestaltbilder anwendet. Nun pflegt aber die Wissenschaft, wo sie den wesentlichen Unterschied zwischen zwei Dingen bestimmen will, nur jene Eigenthümlichkeiten beider auszudrücken, welche den Grund und die Wurzel der beiderseitigen Besonderheiten bilden, und keineswegs die Letzteren insgesammt aufzuzählen.

Auf die zwei anderen Punkte welche, der „einstimmigen Lehre der deutschen Aesthetiker" zufolge, die „Gränzlinie" zwischen der Sculptur und der Malerei markiren sollen, haben wir an dieser Stelle nicht weiter einzugehen. Jene Lehre ist nämlich nur ein Niederschlag aus mehreren zunächst von Lessing vertretenen Anschauungen über die bildenden Künste, die wenn sie wahr wären, auf dem Gebiete der Letzteren in Theorie und Praxis eine fundamentale Umgestaltung herbeiführen müßten. Indem wir diese Anschauungen in dem folgenden Kapitel behandeln, wird sich von selbst ergeben, auf welcher Seite, was die erwähnte „Gränzlinie" angeht, die Wahrheit liegt, auf jener der „deutschen Aesthetiker", oder auf der unsrigen.

Drittes Kapitel.

Vier Sätze Lessings und der neueren Aesthetik über die bildenden Künste und ihre Aufgabe.

393. Wie der Verfasser einer „Populären Aesthetik" uns versichert, ist Lessing „der Pionier des geistigen Lebens der Neuzeit, der den Troß seiner Feinde verlacht oder niederschmettert"; und „noch heute gilt für die Aesthetik, daß wer zu weit von den Bahnen dieses Pfadfinders abwandelt, schwerlich den rechten Weg eingeschlagen hat" [1]. Unter sothanen Umständen ist es jedenfalls der Mühe werth, daß wir uns die Bahnen näher ansehen, welche ein solcher „Pfadfinder" der Wissenschaft der bildenden Künste geöffnet hat. Dieselben characterisiren sich durch folgende Gedanken.

Im „Anhange" zu seinem „Laocoon" argumentirt Lessing also:

[1] Lemcke, Populäre Aesthetik (1. Aufl.) S. 4.

„Herr Winkelmann scheint dieses höchste Gesetz der Schönheit bloß aus den alten Kunstwerken abstrahirt zu haben. Man kann aber eben so unfehlbar durch bloße Schlüsse darauf kommen. Denn da die bildenden Künste allein vermögend sind, die Schönheit der Form hervorzubringen, da sie hierzu der Hülfe keiner anderen Kunst bedürfen, da andere Künste gänzlich darauf Verzicht thun müssen: so ist es wohl unstreitig, daß diese Schönheit nicht anders als ihre Bestimmung seyn kann.

„Die eigentliche Bestimmung einer schönen Kunst kann nur dasjenige seyn, was sie ohne Beihülfe einer anderen hervorzubringen im Stande ist. Dieses ist bei der Malerei[1] die körperliche Schönheit."[4]

Bald darauf wiederholt er mit Nachdruck:

„Der Ausdruck körperlicher Schönheit ist die Bestimmung der Malerei. Die höchste körperliche Schönheit ist also ihre höchste Bestimmung"[2].

Was er sich unter dem Ausdrucke „körperliche Schönheit" denke, gibt Lessing später an:

„Das Ideal der körperlichen Schönheit besteht in dem Ideale der Form vornehmlich, doch auch mit in dem Ideale der Carnation und des permanenten Ausdrucks"[3].

Das Verständniß dieses Gedankens aber ist bedingt durch die Andeutungen, welche der vorausgehende Abschnitt enthält. Lessing unterscheidet in demselben „Carnation" und „Colorirung", „transitorischen Ausdruck" und „permanenten":

„Carnation ist die Colorirung solcher Gegenstände, welche eine bestimmte Schönheit der Form haben, also vornehmlich des menschlichen Körpers. Colorirung ist der Gebrauch der Local-Farben überhaupt.

„Der transitorische Ausdruck ist gewaltsam, und folglich nie schön. Der permanente Ausdruck ist die Folge der öfteren Wiederholung des transitorischen; er verträgt sich nicht allein mit der Schönheit, sondern bringt auch mehr Verschiedenheit in die Schönheit selbst"[4].

Den ersten Satz dieses letzten Alinea spricht Lessing etwas ausführlicher an einer früheren Stelle seiner Abhandlung aus. Von dem ganz

---

[1] In der Vorrede zu seinem Buche (S. VIII) sagt Lessing: „Noch erinnere ich, daß ich unter dem Namen der Malerei, die bildenden Künste überhaupt begreife."

[2] Lessing, „Laocoon" XXXI. (3. Aufl. Berlin 1805) S. 253 f.

Der „Anhang zum Laocoon", welchem die gegebenen Stellen entnommen sind, „besteht in dem, was sich noch unter des Verfassers nachgelassenen Handschriften zur Fortsetzung desselben vorgefunden". Der Anhang enthält zunächst (S. 253—277) Skizzen für die Abschnitte XXX bis XLV des Laocoon; dann (S. 278—316) unter N. 2 bis 12, Gedanken über verschiedene Fragen welche die schönen Künste betreffen.

[3] „Laocoon" XXXIII. S. 256.

[4] „Laocoon" XXXII. S. 255.

richtigen Gedanken ausgehend, daß die zwei bildenden Künste nur einen „einzigen Augenblick“ einer Handlung darstellen können, bemerkt er:

„Erhält dieser einzige Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer: so muß er nichts ausdrücken, was sich nicht anders“ (denn) „als transitorisch“ (vorübergehend) „denken läßt. Alle Erscheinungen zu deren Wesen wir es nach unseren Begriffen rechnen, daß sie plötzlich auftreten und plötzlich verschwinden; daß sie das was sie sind, nur einen Augenblick seyn können: alle solche Erscheinungen, sie mögen angenehm oder schrecklich seyn, erhalten durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Aussehen, daß mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwächer wird, und uns endlich vor dem ganzen Gegenstand ekelt oder grauet“ [1].

Daß die von Lessing in diesen Stellen vorgetragenen, und von der modernen Aesthetik weiter entwickelten Lehren mit den von uns in den zwei vorhergehenden Kapiteln begründeten Anschauungen nicht übereinstimmen, brauchen wir wohl nicht darzuthun. Sehen wir deßhalb zu, in welchem Verhältnisse jene Lehren zur Wahrheit stehen.

§. 1.

Ob in der That „die körperliche Schönheit die eigentliche Bestimmung der bildenden Künste“ sey.

I.

Die apriorische Argumentation durch welche Lessing seine, diese Frage bejahende Lehre zu beweisen glaubt, leidet an einem Fehler gegen eines der wesentlichsten Gesetze der Logik, und ist darum nichtig.

394. Die Thesis Lessings welche wir in der Ueberschrift dieses Paragraphen in Frage stellen, bildet den Mittelpunkt und die Grundlage aller seiner Gedanken von den bildenden Künsten. Wir haben dieselbe ganz mit seinen Worten geben wollen; sonst würde die Wendung „körperliche Schönheit“ nicht darin vorkommen. Lessing bedient sich häufig dieses Ausdruckes: wir dagegen vermeiden ihn principiell, weil er mißverständlich ist, nicht minder als der andere, parallele, „geistige Schönheit“. Die Schönheit ist ja nicht etwas Körperliches, wie etwa die Farbe oder die Gestalt; nicht bloß die Schönheit der geistigen Substanzen, sondern auch die der körperlichen Dinge, ist eine übersinnliche Eigenschaft derselben, wie wir schon im Anfange des ersten Buches nachgewiesen haben. Diese wichtige Wahrheit Viele vergessen zu lassen, dazu sind aber

[1] „Laocoon“ III. S. 21 f.

die doppelsinnigen Wendungen „körperliche Schönheit" und „geistige Schönheit" unseres Erachtens angethan.

Die Argumentation durch welche Lessing seine Thesis zu beweisen glaubt, haben wir vorher (S. 284*) mit seinen Worten angeführt. Dieselbe würde, in syllogistischer Form ausgedrückt, also lauten:

„Die eigentliche Bestimmung einer schönen Kunst kann nur dasjenige seyn, was sie ohne Beihülfe einer anderen hervorzubringen im Stande ist;

Nun sind aber allein die bildenden Künste im Stande, und zwar ohne Beihülfe einer anderen Kunst, in voller Anschaulichkeit uns Menschen darzustellen von hoher Leibesschönheit:

Folglich besteht eben hierin ihre eigentliche Aufgabe."

Was zunächst die zwei Prämissen dieses Syllogismus betrifft, jede für sich betrachtet, so können wir uns mit denselben nur einverstanden erklären.

Der Obersatz ist ein Princip das in der Philosophie oft wiederholt wird: „das eigentliche Object eines psychischen Vermögens kann nur dasjenige seyn, was der Natur des Letzteren entspricht"; das „Ziel oder die Bestimmung einer von der Natur verliehenen Kraft nur das, was sie ihrer Besonderheit nach, ohne Beihülfe einer anderen, zu wirken im Stande ist". In einer ähnlichen allgemeinen Fassung spricht Lessing selbst das Princip an einer späteren Stelle aus. „Ich behaupte," sagt er dort, „daß nur das die Bestimmung einer Kunst seyn kann, wozu sie einzig und allein geschickt ist, und nicht das, was andere Künste eben so gut, wo nicht besser können, als sie. Ich finde bei dem Plutarch ein Gleichniß, das dieses sehr wohl erläutert. Wer, sagt er, mit dem Schlüssel Holz spellen und mit der Art Thüren öffnen will, verdirbt nicht sowohl beide Werkzeuge,' als daß er sich selbst des Nutzens beider Werkzeuge beraubt. Der Kunstrichter muß nicht bloß das Vermögen, er muß vornehmlich die Bestimmung der Kunst vor Augen haben. Nicht Alles, was die Kunst vermag, soll sie vermögen. Nur daher, weil wir diesen Grundsatz vergessen, sind unsere Künste weitläufiger und schwerer, aber auch von desto wenigerer Wirkung geworden" [1].

Eben so wahr wie der Obersatz, ist auch der Untersatz des Syllogismus. Nur die Malerei und die Sculptur vermögen, durch die ihnen eigenthümlichen Mittel, ohne Hülfe anderer Künste, Leibesschönheit anschaulich darzustellen. Die Poesie ist dazu nicht im Stande; kein verständiger Dichter macht deßhalb jemals den Versuch, es zu thun. „Homer sagt einfach: Nireus war schön; Achilles war noch schöner; Helena besaß eine göttliche Schönheit. Aber nirgends läßt er sich in die umständlichere

[1] „Laocoon", Anhang, N. 10. S. 308 f.

Schilderung dieser Schönheit ein. Gleichwohl ist das ganze Gedicht auf die Schönheit der Helena gebaut" [1]. Lessing hat seinen Untersatz in drei Abschnitten des „Laocoon" (XX—XXII, S. 168—194) mit einer Gründlichkeit bewiesen, welche alle Anerkennung verdient.

Aber steht es eben so gut wie mit den zwei Prämissen, auch mit der formellen dialectischen Richtigkeit der Lessing'schen Folgerung? Halten wir einmal seinen Obersatz fest, und fahren wir dann etwa so fort:

„Nun sind aber allein die bildenden Künste im Stande, und zwar ohne Beihülfe einer anderen Kunst, der übernatürlichen Offenbarung angehörende Thatsachen durch Gestaltbilder so darzustellen, daß das Werk geeignet ist, die Christenheit zu erbauen:

Folglich besteht eben hierin die eigentliche Aufgabe der bildenden Künste."

Oder:

„Nun sind aber allein die bildenden Künste im Stande, und zwar ohne Beihülfe einer anderen Kunst, in Gestaltbildern schamlose Darstellungen zu schaffen, und dadurch eine der schlimmsten Leidenschaften in den Menschen wachzurufen und zu nähren:

Folglich ist eben dieses die eigentliche Aufgabe der bildenden Künste."

Dieser Untersatz sowohl als der vorhergehende sind gerade so wahr, wie derjenige dessen sich Lessing bedient: das beweist die Geschichte der Künste, und auch Lessing selbst würde es kaum in Abrede stellen. Was ferner die zwei Schlußsätze betrifft, so stehen dieselben formell zu den Prämissen genau in demselben Verhältniß, wie der Schlußsatz in dem Beweise Lessings. Und doch wird dem von uns an letzter Stelle gegebenen Schlußsatze kein verständiger Mensch beistimmen; was aber den vorausgehenden betrifft, so stimmt derselbe mit der Wahrheit in sofern nicht überein, als er als „die eigentliche Aufgabe" der bildenden Künste eine Wirkung bezeichnet, welche immerhin nur einen Theil, wenn auch den vornehmsten, eben dieser Aufgabe bildet: und mit dem Schlußsatze des Lessing'schen Beweises ist er schlechthin unvereinbar.

Was folgt aus diesen Thatsachen? Dieses, daß sowohl unsere zwei Syllogismen, als der den Beweis Lessings enthaltende, formell unrichtig seyn müssen, oder wie man auch sagt, daß ihnen die logische Consequenz abgehen muß. Denn dies ist nothwendig der Fall, so oft aus der Verbindung von zwei an sich wahren Sätzen unwahre Folgerungen abgeleitet werden. Und es ist nicht schwer, die logische Unrichtigkeit in dem Beweise Lessings darzuthun.

Wo die Logik von den verschiedenen Arten der Sätze handelt, da führt sie auch eine auf, welche die „versteckt zusammengesetzten" umfaßt;

[1] Lessing, „Laocoon" XX. S. 169.

und als eine Klasse dieser Art hebt sie die „Ausschließungssätze" hervor[1]. Die Worte des Herrn z. B., „Gott allein ist gut", bilden einen Satz dieser Klasse; die zwei Sätze aus denen derselbe sich zusammensetzt, sind diese: „Gott ist gut", und „kein Wesen das nicht Gott ist, ist gut". Ein solcher, versteckt zusammengesetzter Ausschließungssatz ist nun auch derjenige, welcher in dem Beweise Lessings (oben, S. 286*) den Obersatz des Syllogismus bildet. Lösen wir ihn auf, so zerlegt er sich in diese zwei Sätze:

1. Die eigentliche Bestimmung einer schönen Kunst kann dasjenige seyn, was sie ohne Beihülfe einer anderen hervorzubringen im Stande ist;

2. was dagegen eine schöne Kunst ohne Beihülfe einer anderen nicht vermag, das kann nicht ihre eigentliche Bestimmung seyn.

Der erste dieser zwei Sätze enthält ein bejahendes, aber problematisches Urtheil („kann . . . seyn"); der zweite ist verneinend. Die Folgerung in dem Beweise Lessings kann sich einzig auf das Erstere gründen: denn sie ist bejahend, und überdies würde sich, wenn man den zweiten, verneinenden Satz dem Syllogismus zu Grunde legen wollte, gar keine Folgerung ergeben. Der richtige Schlußsatz ist mithin lediglich dieser:

„Folglich kann eben hierin die eigentliche Aufgabe der bildenden Künste bestehen."

Denn es ist unmöglich, daß aus Prämissen von denen auch nur Eine problematisch ist, sich jemals ein assertorischer Schlußsatz ergebe. Einen solchen stellt Lessing als Folgerung hin: das ist der Verstoß gegen die Gesetze der Logik, an welchem sein Beweis leidet; derselbe ist mithin ein eigentlicher Fehlschluß.

„Ein falscher Grund ist schlimmer, als gar kein Grund." Diese Bemerkung macht Lessing[2] einer Ausführung Winkelmanns gegenüber. Sollte sie hier nicht vielleicht auch ihm selbst gegenüber ganz an der Stelle seyn?

II.

Lessings Lehre selbst steht mit der Wahrheit in Widerspruch. Das ergibt sich, wie aus anderen Rücksichten, so namentlich daraus, daß die von ihm behauptete Bestimmung die bildenden Künste verpflichten würde, alle ihre Gestalten unbekleidet erscheinen zu lassen.

395. Hat dem Gesagten zufolge Lessing den apriorischen Beweis den er ankündigte (oben, S. 284*), keineswegs geliefert, so folgt aus

---

[1] Propositiones *occulte compositae, — exclusivae.*

[2] „Laocoon", Anhang, XXX. S. 253.

diesem Mißerfolg freilich noch keineswegs, daß der Satz den er begründen wollte, auch selbst unwahr ist. Vielmehr ergibt sich ja, wie wir eben noch zugestanden haben, aus seinen Prämissen unwidersprechlich die Folgerung — die übrigens auch ohne solche Prämissen hinlänglich feststände —: Insofern man lediglich die Mittel berücksichtigt über welche die bildenden Künste verfügen, kann ihre eigentliche Bestimmung darin bestehen, uns Menschen von hoher Leibesschönheit anschaulich darzustellen. Wollen wir darum die Anschauungen aufrechthalten welche wir in den zwei vorigen Kapiteln entwickelt haben, dann müssen wir nachweisen, daß das in der angeführten Folgerung als möglich Bezeichnete keineswegs wirklich, mit anderen Worten, daß die Lehre Lessings von der Bestimmung der bildenden Künste falsch ist. Sind wir dazu im Stande? Versuchen wir es.

396. Bei der bedeutenden geistigen Kraft über welche Lessing verfügte, könnten wir zunächst betonen, daß es ihm nicht gelungen ist, einen wissenschaftlichen Beweis für seine Thesis herzustellen, wo er doch ausdrücklich hierauf ausging. Wäre seine Ansicht wahr, — so könnten wir mit Recht argumentiren, — dann hätte sein scharfes Auge den entscheidenden Beweis dafür sicher nicht vergebens gesucht. Indeß wir haben stärkere Gründe.

Erstens. Als die eigentliche Bestimmung einer Kunst muß an erster Stelle, wo nicht mit voller Gewißheit, doch jedenfalls mit höchster Wahrscheinlichkeit, jene Aufgabe gelten, für welche dieselbe dem Zeugnisse der Geschichte zufolge an erster Stelle thätig war, und in deren Dienste sie ihre schönste Blüte erreichte.

Nun ist es aber dem Zeugnisse der Geschichte zufolge, wie wir im zweiten Kapitel des siebenten Abschnitts (S. 18* ff.) nachgewiesen haben, der Boden des religiösen Lebens, auf welchem sich, wie alle schönen Künste, so auch die Sculptur und die Malerei zuerst entwickelt, und auf dem sie ihre höchste Blüte erreicht haben:

Folglich muß es, wo nicht als unwidersprechlich gewiß, doch jedenfalls als überaus wahrscheinlich gelten, daß die eigentliche Bestimmung der zwei bildenden Künste an erster Stelle nicht in der Darstellung von Menschen besteht die sich durch Leibesschönheit auszeichnen, sondern in der Förderung des religiösen Lebens.

Zweitens. Es ist unmöglich, daß in jener Aufgabe, von deren Erfüllung die Blüte einer Kunst vorzugsweise abhängt, nicht vorzugsweise ihre eigentliche Bestimmung liege.

Nun hängt aber, wie wir im dritten Kapitel des siebenten Abschnitts (S. 43* ff.) nachgewiesen haben, die Blüte, wie aller schönen Künste, so auch der zwei bildenden, wesentlich und an erster Stelle davon ab, daß sie gepflegt werden insofern sie religiöse Künste sind, das heißt, insofern sie sich die Förderung des christlichen Lebens zur Aufgabe setzen:

Folglich muß nothwendig die Förderung des christlichen Lebens vorzugsweise als die eigentliche Bestimmung der bildenden Künste gelten, nicht aber die Darstellung von Menschen, die sich durch Leibesschönheit auszeichnen.

Drittens. Es ist ein unrichtiges Verfahren, und muß fast nothwendig zu einseitigen Doctrinen und irrigen Anschauungen führen, wenn man, wo die eigentliche Bestimmung einer Kunst festgestellt werden soll, nichts weiter ins Auge faßt, als die Mittel über welche die Kunst verfügt, und das Werk das sie mit diesen Mitteln hervorzubringen vermag. Belehrte ja doch der Verfasser des „Laocoon" selber uns vorher: „Nicht Alles, was die Kunst vermag, soll sie vermögen" (oben, S. 286*). Es bedarf mithin noch eines Princips nach welchem zu entscheiden ist, was von dem Allen das sie vermag, die Kunst dennoch „nicht vermögen soll".

Wo haben wir dieses Princip zu suchen? In letzter Instanz einzig und allein in dem Willen und der Weisheit desjenigen „aus dessen Schooße das Eis hervorgeht", der sich den „Vater des Regens" nennt und „den Erzeuger der Thautropfen, der Ahnungskraft dem Hahne verlieh, und in des Menschen Brust einsenkte die Weisheit"[1]. Was der Urheber der menschlichen Natur den Künsten, für welche er ihr die Anlage verlieh, nicht zur Aufgabe setzte, was er ihnen zur Aufgabe nicht setzen wollte und nicht wollen konnte, das kann unmöglich als ihre eigentliche Bestimmung gelten.

Nun ist es aber nicht möglich, daß die Weisheit Gottes den bildenden Künsten als ihre eigentliche Bestimmung die Aufgabe zuwies, in Gestaltbildern uns Menschen von hoher Leibesschönheit vorzuführen:

Folglich kann dieses nie und nimmer ihre eigentliche Bestimmung seyn.

397. Für den letzten Syllogismus wird man von uns den Beweis des Untersatzes verlangen. Es ist keineswegs unsere Absicht, denselben nicht zu geben.

Ist es denkbar, daß die Weisheit Gottes einer Kunst mit welcher sie, der Anlage nach, den Menschen ausstatten wollte, als ihre eigentliche Bestimmung eine Aufgabe setzte, in Folge deren diese Kunst für die Menschheit nicht nur werthlos, sondern geradezu verderbenbringend seyn würde? Nicht nur werthlos, sondern schlechthin verderblich für die Menschheit würden aber die bildenden Künste genannt werden müssen, wenn ihre eigentliche Aufgabe wirklich darin bestände, uns in Gestaltbildern Menschen von hoher Leibesschönheit vorzuführen. Warum?

---

[1] Quis est pluviae pater? vel quis genuit stillas roris? De cuius utero egressa est glacies? . . Quis posuit in visceribus hominis sapientiam? vel quis dedit gallo intelligentiam? Iob 38, 28. sqq.

Im ersten Buche[1] haben wir ausführlich bewiesen, daß die Schönheit des Leibes, insofern sie in der Harmonie der Theile, in der vollendeten Technik des Baues und dem Vigor der Lebensfarbe besteht, allerdings ein Element der Schönheit des Menschen bildet, aber durchaus das unbedeutendste. Viel wesentlicher und nothwendiger als sie ist die Schönheit des Ausdrucks, das heißt die Schönheit der Seele insofern sie in der Haltung des Leibes, und namentlich in den Zügen des Gesichts und in den Augen sich offenbart. So wenig ein Mensch „schön" genannt werden kann, dem dieses wesentliche Element abgeht, eben so wenig haben auf jenes Prädicat Bilder von Menschen Anspruch, welche sich einzig durch äußere Schönheit auszeichnen. „Die eigentliche Schönheit", hörten wir früher (26) von Origenes, „faßt ja das Fleisch gar nicht, denn dasselbe ist durch und durch Häßlichkeit"[2]. Der Künstler, der nur die Schönheit des Leibes im Auge hat, liefert mithin nicht Schönes, sondern sehr Mangelhaftes, Unvollkommenes, Schlechtes; er würdigt sich herab zum Dienste der „Eitelkeit der eitlen Geister, welche dem Niedrigsten nachlaufen wie wenn es das Höchste wäre"[3]; er schafft nichts, als was seiner Natur nach dazu dienen muß, den menschlichen Geist irrezuleiten, das menschliche Herz zu verkehren. Sagen wir zuviel, wenn wir eine Kunst die solchen Aufgaben zu dienen berufen wäre, für werthlos erklären?

Aber wir haben noch mehr behauptet. Wenn ihre eigentliche Aufgabe darin bestände, sagten wir, uns Menschen vorzuführen von hoher Leibesschönheit, dann würden die bildenden Künste für die Menschheit geradezu verderblich seyn. In wiefern?

Wir könnten zunächst darauf hinweisen, daß die bildenden Künste die Mittel besitzen, indem sie für höchste Zwecke des bürgerlichen, namentlich aber des religiösen Lebens thätig sind, das Wohl der Menschheit sehr wirksam zu fördern, und daß sie thatsächlich in dieser Richtung von Alters her Bedeutendes geleistet haben; daß aber diese ihre Wirksamkeit nothwendig gelähmt, und damit das Wohl der Gesammtheit beeinträchtigt werden müßte, wenn sie je zu der Erkenntniß gelangten, die eigentliche von Gott ihnen gesetzte Aufgabe bestände darin, Menschengestalten von hoher Leibesschönheit zu schaffen. Ein Schaden für die Menschheit, oder wenn man lieber will, ein Ausfall bedeutenden Gewinnes, wäre das ohne Zweifel. Indeß wir hatten etwas ganz Anderes im Auge, da wir sagten, die Künste um die es sich handelt, würden für die Menschheit

[1] N. 101. S. 137 f.; vgl. N. 20 ff. S. 34 ff.

[2] Τὸ γὰρ κυρίως κάλλος σὰρξ οὐ χωρεῖ, πᾶσα τυγχάνουσα αἶσχος. Orig. de oratione n. 17. ed. Maur. p. 226.

[3] Aug. de vera relig. cap. 21. Vgl. die Anmerkung n. 35.

verderblich seyn, wenn ihre Aufgabe in der That die von Lessing vertheidigte wäre.

Nämlich, um es kurz zu sagen, bei dieser Voraussetzung würden sich die zwei bildenden Künste verpflichtet sehen, alle ihre Gestalten uns vollständig nackt vorzuführen. Die Schönheit des Leibes, oder wie Schiller sie nennt, „die architectonische Schönheit" des Menschen, das will sagen „ein glückliches Verhältniß der Glieder, fließende Umrisse, ein lieblicher Teint, eine zarte Haut, ein feiner und freier Wuchs"[1], alle diese somatischen Vorzüge werden ja an einer anständig bekleideten Gestalt theils nur sehr unvollkommen sichtbar, theils gar nicht. Sind die bildenden Künste durch ihre eigentliche Bestimmung, also kraft der ihnen von Gott gesetzten Aufgabe berufen, gerade diese Vorzüge in ihren Gestalten soviel als möglich hervortreten zu lassen, dann verläugnen sie mithin ihre Bestimmung, so oft sie dieselben irgendwie bekleiden.

Ich weiß nicht, ob nicht vielleicht ein Leser sich geneigt fühlen wird, es boshaft zu finden, daß wir diese Folgerung ziehen, und eine ob auch ziemlich allgemein herrschende, doch von nicht Wenigen noch immer perhorrescirte und verurtheilte „Freiheit" der bildenden Künste mit dem Grundsatze Lessings um den es sich handelt, in eine nothwendige teleologische Verbindung bringen. Wirksamer, als durch weitere dialectische Erörterung, begegnen wir einem Verdachte dieser Art jedenfalls, indem wir den Meister selbst und seine Schüler die gleiche Folgerung geltend machen lassen.

398. Im fünften Abschnitte seines „Laocoon" spottet Lessing der Gründe, durch welche frühere Kritiker an der berühmten Gruppe den Umstand „zu entschuldigen gesucht", daß „Laocoon in derselben, mit seinen beiden Söhnen, völlig nackend erscheint". Darauf sucht er darzuthun, und zwar auf Grund seines Princips von der Bestimmung der bildenden Künste, daß eben diese vollständige Nacktheit der drei Figuren „die Weisheit der Künstler[2] nur erhebt", und nicht entschuldigt, sondern „angepriesen" werden sollte. „Denn gesetzt, die Sculptur könnte die verschiedenen (Gewänder-) Stoffe eben so gut nachahmen, als die Malerei: würde sodann Laocoon nothwendig bekleidet seyn müssen? Würden wir unter dieser Bekleidung nichts verlieren? Hat ein Gewand, das Werk sklavischer Hände, eben so viel Schönheit als das Werk der ewigen Weisheit, ein organisirter Körper? Erfordert es einerlei Fähigkeiten, ist

[1] Vgl. Schiller, „Ueber Anmuth und Würde". (Bd. 11. S. 389 f.)

[2] Die Laocoongruppe ist nach Plinius (36, 37) das Werk nicht Eines Meisters, sondern der drei Rhodischen Künstler Agesander, Polydorus und Athenodorus. Vgl. Brunn, Gesch. der griech. Künstler (Stuttgart 1857) Bd. 1. S. 475.

es einerlei Verdienst, bringt es einerlei Ehre, jenes oder diesen nachzuahmen? ... Das Uebliche war bei den Alten eine sehr geringschätzige Sache. Sie fühlten, daß die höchste Bestimmung ihrer Kunst sie auf die völlige Entbehrung desselben führte. Schönheit ist diese höchste Bestimmung; Noth erfand die Kleider, und was hat die Kunst mit der Noth zu thun? Ich gebe es zu, daß es auch eine Schönheit der Bekleidung gibt; aber was ist sie gegen die Schönheit der menschlichen Form? Und wird der, der das Größere erreichen kann, sich mit dem Kleineren begnügen? Ich fürchte sehr, der vollkommenste Meister in Gewändern zeigt durch diese Geschicklichkeit selbst, woran es ihm fehlt" [1].

Und mit derselben Klarheit wie Lessing selbst, ziehen aus seinem Princip von der Bestimmung der bildenden Künste die nämliche Folgerung auch seine Nachfolger. Nach Ficker „herrscht in der plastischen Kunst das Reale vor; die vollendete Körperlichkeit muß in dieser Kunst hervortreten, nie darf sie dem Ausdrucke die Gestalt opfern; die Schönheit der Form gilt dem plastischen Künstler für das Höchste", und die Vortrefflichkeit seiner Darstellung beruht vorzugsweise auf „der unmittelbaren Anschauung der schönen Körperform". „Die schwere Aufgabe der Zeichnung in der Plastik ist darum, auf der Oberfläche auch das sehen zu lassen was darunter liegt, so daß der Muskelbau und das Knochengerüst erkennbar wird." Wir sollen an dem Bilde die Vollendung „des innern Baues in den kleinsten Abwechslungen und Lineamenten, den Knochenbau und die Muskelbewegung", kurz die treue Nachbildung der Anatomie des menschlichen Leibes bewundern können [2]. „Die Oberfläche der Thiere," philosophirt Nüßlein, „vom kleinsten Wurme bis zum größten Säugethiere, ist mit einer fremdartigen Substanz (Schuppen, horn- oder knochenartigen Gehäusen, Federn, Haaren u. s. w.) bedeckt. Durch diese Bedeckung wird der Ausdruck des Geistigen (sic) in den Umrissen des Fleisches den Augen verhüllet, unsichtbar gemacht. Nur der Mensch, klagte man von jeher, kömmt nackt und unbedeckt zur Welt; aber gerade darin besteht seine größte Zierde: dadurch wird seine Oberfläche zum sichtbaren Throne der Schönheit, und sein Körper zum treuen Spiegel des Geistes, des Idealen" [3]. Und die Fol-

---

[1] „Laocoon", V. S. 54—56. (Cit. 284*.) Die gesperrten Stellen wurden von uns unterstrichen.

[2] Ficker, Aesthetik (2. Aufl.) §. 185. 204. 208. 205. 206. „Daraus erhellt", setzt Ficker noch hinzu, „die Unstatthaftigkeit der Färbung plastischer Werke: denn die Farbe zieht den Blick ab von der Aufmerksamkeit auf den inneren Bau der Körper." Ueber diese Frage haben wir bereits gehandelt (N. 383 ff. S. 268* ff.).

[3] Nüßlein, Lehrbuch der Kunstwissenschaft, §. 213. Dieselben Gedanken und dieselben Worte stehen bei Ficker, Aesthetik §. 191.

gerung aus alle diesem? „Daher die hohe Bedeutung und der Vorzug des Nackten in der Plastik, indem auf den Umrissen welche die Plastik der Oberfläche ihrer Gestalten einbildet, ihre ganze Wirkung beruht. Sie würde daher ihre eigene Wirkung zerstören oder unmöglich machen, wenn sie ihre Gestalten in viele Gewänder hüllen wollte." Also, mit gewohnter Einstimmigkeit, die zwei eben Genannten[1].

„Maler und Bildhauer", hatte vor beiden schon Krug gelehrt, „stellen die idealische Schönheit am liebsten nackend dar. Alles was sie zur Zierde hinzufügen möchten, selbst die schönste Draperie, würde der Schönheit nur Abbruch thun. Die Kleidung ist Sache des Bedürfnisses, theils des physischen zum Schutze des Körpers, theils des moralischen zur Bewahrung der Scham. Die Kunst kann sich über dieses Bedürfniß wegsetzen, und mit Recht fordern, daß niemand am Nackenden Anstoß nehme, weil dasselbe ihrem eigenen Bedürfniß am besten entspricht"[2].

„Die Aufgabe der Sculptur", heißt es bei Schnaase, „ist Darstellung des Menschen, und zwar in ganzer Körperform. Denn nur in dem ganzen Körper ist das Leben vollendet: jedes Glied enthält noch einen einzelnen besonderen Ausdruck desselben .. Darstellungen welche den Körper leicht verhüllen, sind (darum) nicht die, in welchen die Sculptur ihre Eigenthümlichkeit am entschiedensten ausspricht: dies geschieht vielmehr in denen, wo sie den ganzen Körper entblößt zeigt, und dafür, weil sich damit das eigentlich Seelenhafte im Gesichte nicht verträgt, etwas davon abläßt, das Gesicht gleichsam einen Ton tiefer stimmt, damit es zum Körper harmonire"[3].

Mit besonderer Ausführlichkeit bespricht Lemcke die Frage um die es sich handelt. „Die Plastik hat das Schönste gestaltet, Schönheiten die in ihrer Art vielleicht dem Ideal am nächsten gekommen sind, verglichen mit den Bestrebungen der anderen Künste . . . Der Anblick der Schönheit kann berauschend wirken. Ein Antlitz, ein Körper kann entzücken. Das Seelenvolle darin kann sogar zurücktreten, und der Anblick der Formen allein kann durch ihren Rhythmus, in diesem unendlichen Wechsel von Stark, Schwach, Rund, Lang, Fest, Weich, in diesen nicht auszumessenden, jedem mathematischen Maaß sich entziehenden und doch so maaßvollen Linien, einen Eindruck machen, der am besten mit einer Symphonie zu vergleichen ist . . . Man muß nackte Körper sehen, um ihre Schönheit zu erkennen; alles andere kann nur ein Stückwerk geben . . . Wir haben es bei unserer Kleidertracht, die alles verdeckt

[1] Nüsslein, §. 216. Ficker, §. 201.
[2] Krug, Aesthetik, §. 36, Anmerkung.
[3] Schnaase, Bd. 1. S. 36 f. (Cit. 18.)

bis auf Gesicht und Hände, dann bei unsern Ansichten über Schamhaftigkeit, sehr schlimm . . . Der Grieche schwelgte in Formenschönheit, wo wir darben; er erkannte Göttlichkeit, wo wir meinen die Augen niederschlagen zu müssen, weil es sündhaft zu sehen, was die Gottheit so schön geschaffen. Er pries, er berauschte sich an dem, was wir verschweigen oder verstecken." Nach solchen Präliminarien, die noch weiter und schlüpfriger ausgeführt werden, geht Lemcke dazu über, „die Frage über die Nacktheit und die Gewandung ins Auge zu fassen". Das Resultat der „populären" Untersuchung lautet so. „Wo die wahre Veredlung eingetreten ist, wo die Sinnlichkeit in jeder Beziehung schön erscheint, natürlich und doch geistig geläutert, geistig und doch natürlich, da gibt es keine Scham im gewöhnlichen Sinne, die Verhüllungen braucht, um nicht den Eindruck der Sinnlichkeit oder die unwillige Abwehr gegen dieselbe zu erwecken. Da ist Nacktheit keuscher als ein Verstecken, das mehr darauf hinweist, daß etwas verborgen ist, als das Verborgene vergessen läßt. Der Künstler der, keusch wie jede Kunst seyn und machen soll, nur die Schönheit verfolgt, wird ein Kunstwerk schaffen das auch der keuschesten Seele keinen Schaden bringt, sondern sie höchstens über ihre Ueberspannung belehren kann. Er hat sich nicht um die gewöhnlichen Anstandsregeln zu kümmern, sondern schafft den Menschen, wie er in seiner natürlichen Schönheit dasteht. Der Plastiker also, der sein Object so in sich abgeschlossen wie möglich darstellt, bildet den Menschen dann nackt, sey es Weib oder Mann" [1].

Kurz, „das Schönste was die Plastik leisten kann, ist naturgemäß das Nackte [2] . . Nur der Umstand, daß Bekleidung nothwendig zu der dargestellten Individualität gehört, kann dieselbe in der Plastik gelten lassen; denn die wahre Schönheit zeigt nicht das von außen her über den Körper geworfene, immerhin fremde Gewand, sondern dieser Körper selbst in der Fülle seiner, von der Natur ihm gegebenen organischen Formen . . Die Darstellung des Nackten bleibt immer die höchste Aufgabe der Plastik . . Ebenso ist es mit dem Nackten in der Malerei" [3].

---

[1] Lemcke, „Populäre Aesthetik", S. 393—396.

[2] Von Riegel selbst unterstrichen.

[3] Riegel, S. 153 f. (Cit. 264*.)

Eine Seite weiter schreibt derselbe Verfasser: „Wie sehr etle Verschrobenheit und sinnliche Uebersinnlichkeit zuweilen sich breit machen, bezeugen die abgeschmackten Feigenblätter, die man in einigen Gallerien den antiken Statuen vorgeheftet hat. Ja neuerdings ist, nachdem die herrliche Venus Thorwaldsens schon seit Jahren aus der Glyptothek in München ausgewiesen worden, im Schauer dieses Venusfiebers auch der Befehl zur Ausweisung einiger antiker Venustorsen erfolgt. Natürlich ist beim Vollzuge dieses Befehles der schönste derselben, der ehedem

399. Ich glaube, die angeführten Zeugnisse könnten genügen, um den Nachweis zu liefern, daß wir vollkommen richtig folgerten, da wir vorher den Satz aussprachen: „Wenn die eigentliche Bestimmung der bildenden Künste wirklich darin besteht, uns Gestalten von hoher Leibesschönheit vorzuführen, dann verläugnen diese Künste ihre Bestimmung und damit sich selber, so oft sie irgend eine von ihren Gestalten anders als vollständig nackt hinstellen." Wer etwa doch noch zweifeln wollte, der dürfte, um sich zu überzeugen, ja nur einen Blick in unsere Gallerien und Glyptotheken und Gemäldesammlungen werfen; die vielen nicht unbekleideten sondern ausgekleideten Gestalten[1], welche diese bergen, sind ja eben nichts weiter, als die treue Ausführung des Lessingschen Grundsatzes, seine consequente Uebersetzung in die greifbare Wirklichkeit. Ob es nun aber Uebertreibung ist, — oder auch, wie Hermann Riegel sich auszudrücken beliebt, „moderner Sitteneifer, Gemeinheit, ekle Verschrobenheit, sinnliche Uebersinnlichkeit", — wenn wir mit dem angeführten Satze diesen anderen verbinden: „Eine Kunst welche nur die Wahl hätte, entweder sich selbst aufzugeben, oder alle ihre Gestalten vollständig nackt erscheinen zu lassen, eine solche müßte für die Menschheit geradezu verderblich seyn", ob, sagen wir, dieser Satz eine Uebertreibung ist, das zu beurtheilen, dürfen wir unseren Lesern ruhig anheimgeben. Daß unsere Ueberzeugung auf vielen Seiten nur einem Lächeln begegnen mag, wissen wir; aber auch das, daß Mancher uns beistimmen wird: und mit diesen Letzteren, sollten es auch noch so Wenige seyn, steht auf unserer Seite die Wahrheit.

Somit steht der Satz fest, den wir zu beweisen hatten (S. 290*): Es ist nicht möglich, daß die Weisheit Gottes den bildenden Künsten als ihre eigentliche Bestimmung die Aufgabe setzte, uns in Gestaltbildern Menschen von hoher Leibesschönheit vorzuführen; mit anderen Worten: Lessings Behauptung von der Bestimmung der bildenden Künste gründet sich nicht bloß, wie vorher gezeigt wurde, auf einen ganz unlogischen Fehlschluß, sondern dieselbe ist, auch hiervon abgesehen, schlechthin unwahr.

25000 Gulden gekostet hatte, hingefallen und zerbrochen. *Quidquid delirant reges plectuntur Achivi.*"

Neuestens noch that, in einem Artikel zu Ehren des unanständigen Gemäldes, auf welchem Makart den „Einzug Karls V. in Antwerpen" dargestellt, ein in Prag erscheinendes Tagesblatt den categorischen Ausspruch: „Das Nackte um seiner selbst willen aus der Kunst verbannen, heißt den Blumengarten der Rose berauben." Wenn das Princip Lessings wahr ist, ganz gewiß.

[1] Vgl. A. Reichensperger, Rede, gehalten im preuß. Abgeordnetenhause am 12. Febr. 1880. („Parlamentarisches über Kunst und Kunsthandwerk", Cöln 1880, S. 50.)

§. 2.

Ob in der That „bei den Alten die körperliche Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen“.

Auch diese Frage wird von Lessing bejaht; aber der Beweis den er für seine Behauptung bringt, ist nach den Gesetzen der Logik durchaus ungenügend. Die Frage ist entschieden verneinend zu beantworten. Denn erstens hielten sich die Künste in Hellas keineswegs für verpflichtet, ihre Gestalten unbekleidet erscheinen zu lassen; Praxiteles und die Cnidische Venus. Zweitens stellte die griechische Aesthetik für die bildenden Künste ein wesentlich anderes „höchstes Gesetz“ auf; Euripides, und Socrates nach Xenophon. Und eben dieses Gesetz tritt uns in den vornehmsten Schöpfungen der hellenischen Kunst entgegen, der Olympische Zeus des Phidias, seine Minerva und seine Venus. Zwei Epigramme über die Venus des Praxiteles und die Minerva des Phidias. Eine Dianastatue, nach Cicero.

400. Wir sind Christen; die Träger des classischen Geistes im Alterthum waren Heiden. „Der Gedanke einer überirdischen Bestimmung durchdrang ihr Leben nicht; die Ueberzeugung von einem ewigen Werthe der Persönlichkeit beunruhigte sie nicht; das Verhältniß der Geschlechter faßten sie so, wie die“ an den Wunden der Erbsünde kranke „Natur, die schlechteste Lehrmeisterin hierin, es zu fassen anleitet“ [1]. Es müßte als ein trauriges Zeichen gelten, nicht für das Christenthum, sondern für die Völker die Gottes Barmherzigkeit zu demselben geführt hat, wenn es nicht eine Fülle von Wahrheiten auch der natürlichen Ordnung gäbe, die wir richtiger und mit vollerer Bestimmtheit erkännten, als es das Alterthum vermochte. Darum könnte, wenn etwa die in der Ueberschrift ausgedrückte Frage sollte bejaht werden müssen, das die Gewißheit des Satzes den wir im letzten Paragraphen gegen Lessing festgestellt haben, doch keineswegs irgendwie beeinträchtigen. Deßungeachtet finden wir es nicht zwecklos, auf die Frage einzugehen. Bei der hohen Stufe der Vollendung welche die Griechen gerade auch in ihren den bildenden Künsten angehörenden Werken erreicht haben, ist es ja ohne Zweifel hoch interessant, die Anschauungen ihrer Aesthetik bezüglich des in Rede stehenden Punktes näher kennen zu lernen; berücksichtigen wir aber zugleich die fast gränzenlose Verehrung, womit zu den Alten hinaufzuschauen unsere Zeit sich gewöhnt hat, so muß sich uns überdies der Gedanke nahe legen, daß eine gründliche Untersuchung dieses Gegenstandes eventuell auch noch dazu dienen könnte, die von uns vertheidigte Lehre zu bestätigen und tiefer zu begründen.

[1] Lotze, S. 359. (Cit. 18.)

401. In den früher (S. 292* f.) von uns angeführten Sätzen aus dem fünften Abschnitte des „Laocoon", setzt Lessing die Sache als im bejahenden Sinne bereits entschieden voraus. Er bespricht sie nämlich an einer früheren Stelle seines Buches, schon im zweiten Abschnitte, und glaubt, dort „festgesetzt" zu haben, daß „bei den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen sey", und dem entsprechend „der weise Grieche die Malerei bloß auf die Nachahmung schöner Körper eingeschränkt hatte"[1]. Man wolle dabei beachten, daß Lessing die an sich keineswegs identischen Ausdrücke, „das höchste Gesetz der bildenden Künste" und „ihre eigentliche Bestimmung", als gleichbedeutend gebraucht; es ergibt sich das klar aus seinen im Anfange dieses Kapitels (S. 283* f.) von uns angeführten Worten.

Wir könnten den scharfsinnigen Verfasser des „Laocoon" zunächst mit Feuerbach darauf aufmerksam machen, daß seine Lehre in demselben Bildwerke an welches sie sich knüpft, durch die That widerlegt erscheine. „Die Stirn des Laocoon ist tiefer gefurcht, als das Ideal einer schönsten Stirn es verträgt; und sein klagender Mund braucht um keine Linie weiter geöffnet zu werden, um ‚ein dunkler Fleck', eine hemmende Vertiefung zu seyn"[2]. Schlimmer indeß, als dieser Punkt, ist etwas Anderes. Die vier Thatsachen welche Lessing in seiner Abhandlung, S. 9—11, geltend macht, beweisen wohl, daß man in Hellas in einzelnen Fällen der ganz richtigen Ansicht war, die Freude am Häßlichen und an der Caricatur wirke nicht veredelnd auf das Gemüth, und die bildenden Künste seyen zu Besserem berufen, als zur Darstellung von „Barbierstuben, schmutzigen Werkstätten, Eseln und Küchenkräutern", oder auch nur zur Anfertigung „mittelmäßiger Portraits"; aber zu der Folgerung, welche Lessing zieht, gelangt von jenen Thatsachen sicher kein Mensch anders, als vermittelst eines ganz unerlaubten logischen Sprunges[3]. Und was insbesondere noch die vierte Thatsache angeht: „Jeder Olympische Sieger

---

[1] „Laocoon", II. S. 13. 8. [2] A. Feuerbach, S. 49. (Cit. 24*.)

[3] Die erwähnten Thatsachen sind nämlich diese:

1. „Ueber einen höchst ungestalteten Menschen sagt ein alter Epigrammatist, Antiochus (Antholog. l. 2. cap. 4.): ‚Wer wird dich malen wollen, da dich niemand sehen will'."

2. Der Maler „Pauson, der sich noch unter dem Schönen der gemeinen Natur hielt, dessen niedriger Geschmack das Fehlerhafte und Häßliche an der menschlichen Bildung am liebsten ausdrückte, lebte in der verächtlichsten Armuth. Und Pyreicus", der auf seinen Genrebildern „mit allem Fleiße eines niederländischen Künstlers" die von uns im Texte genannten und ähnliche bedeutunglose Dinge aus dem gemeinen Leben darstellte, „bekam den Zunamen des Rhyparographen, des Kothmalers."

3. In Theben war die Caricatur durch ein eigenes Gesetz verboten.

Die vierte Thatsache folgt im Texte selbst.

erhielt eine Statue: aber nur dem dreimaligen Sieger ward eine Ikonische" (eine eigentliche Bildsäule) „gesetzt", — so hätte Lessing ohne Zweifel wohl daran gethan, uns zu sagen, woher er denn weiß, daß dieses „Gesetz der Hellanodiken aus dem" von ihm behaupteten „Geiste des Schönen geflossen war", damit nämlich „der mittelmäßigen Portraits unter den Kunstwerken nicht zu viel würden". Verdiente denn nicht etwa der dreimalige Sieger eine höhere Auszeichnung, als die anderen? und wurde ihm nicht gerade in der ikonischen Statue eine solche zu Theil? Plinius, den Lessing citirt, aber lediglich als Zeugen der von ihm verwertheten historischen Thatsache, sagt von dem Grunde des Gesetzes auch nicht ein Wort 333). Kurz, Lessing hat seine Thesis ganz und gar nicht bewiesen. Somit ist es wohl nicht Vermessenheit, wenn wir den Versuch machen, das Gegentheil dessen darzuthun, was er behauptet.

402. Wo die bildenden Künste ihr höchstes Gesetz und ihre eigentliche Bestimmung darin sehen, Gestaltbilder zu schaffen von Menschen die sich durch Leibesschönheit auszeichnen („schöne Körper nachzuahmen"), da müssen sie sich für verpflichtet halten, diese ihre Gestalten insgesammt vollständig nackt erscheinen zu lassen.

Nun lehrt aber die Geschichte der bildenden Künste, daß die Letzteren bei den Alten eine Verpflichtung dieser Art keineswegs anerkannten:

Folglich galt ihnen „die körperliche Schönheit" auch keineswegs als ihr höchstes Gesetz.

Den Obersatz dieses Syllogismus haben wir vorher (S. 292* ff.) bewiesen, und überdies gesehen, wie die Schule Lessings demselben ohne Vorbehalt beistimmt. Somit bedarf nur noch der Untersatz seines Beweises.

Es ist aber feststehende, allgemein anerkannte Thatsache, daß die griechische Plastik während der Perioden ihrer Entwickelung und ihrer höchsten Blüte nur in Reliefbildern, welche eine Menge für sich unbedeutender Figuren zu Einer Handlung verbanden, einen Theil der Letzteren ganz unbekleidet erscheinen ließ, dagegen alle bedeutenderen Charactere, Götter, Heroen, Philosophen und Redner, immer bekleidet darstellte. Erst mehr als ein halbes Jahrhundert nach Phidias, welcher im Jahre 432 vor Chr. starb, also erst in jener Zeit wo das griechische Leben, und mit ihm nothwendig auch die griechische Kunst, zu sinken begann, erlaubte man sich, gewisse Gestalten unbekleidet zu bilden. Was für Gestalten waren das? Vorzugsweise diejenigen, welche der dunkelsten Schattenseite des griechischen Mythus angehörten: Darstellungen der Venus, nicht der Venus Urania, der „himmlischen", sondern der „gemeinen" Venus [1], und der zu dieser gehörenden und mit ihrem schändlichen Cult in Verbindung stehenden Personificationen. Dagegen wurden Jupiter, Neptun,

---

[1] Vgl. oben, S. 156 f., die Note.

Aesculap, der bärtige Dionysos, Juno und Pallas Athene, Ceres und Proserpina, Diana, die Musen, zu allen Zeiten bekleidet.

Und das Nämliche gilt, wie bereits angedeutet wurde, bis auf die Zeit nach Phidias auch selbst in Rücksicht auf Venus und die Grazien[1]. „Praxiteles" (geboren um 392 vor Chr.) „soll der Erste gewesen seyn, der es wagte, die Venus, welche früher nur bekleidet dargestellt war, ganz zu enthüllen"[2]. „Eine kühne Neuerung" nennt auch Lübke, der früheren Sitte gegenüber, diese That des Praxiteles[3]. „Und es war mit derselben der Anfang einer Richtung gegeben, welche von dem göttlichen Ernst und der Erhabenheit des altgriechischen Sinnes weit abführen mußte. Auch unter den von Praxiteles ausgeführten Bildsäulen der Venus wird übrigens noch eine bekleidete erwähnt, welche die Bewohner der Insel Cos der nackten Venus, die nachher nach Cnidus kam, vorzogen, weil sie dies für sittlicher hielten. Man sieht, daß das Auge an diese neue Darstellung noch nicht gewöhnt war"[4].

Wir dürfen es somit wohl als erwiesen betrachten, daß die bildende Kunst der Griechen, während der classischen Zeit nicht nur sondern auch später noch, keineswegs der Ansicht war, als ob ihre wesentliche Bestimmung sie verpflichte, ihre Gestalten sämmtlich ohne jede Bekleidung vorzuführen. Ist aber dem so, dann konnte sie auch nicht von der Ueberzeugung ausgehen, ihr höchstes Gesetz sey „die körperliche Schönheit". Denn indem sie zu allen Zeiten gerade ihre vornehmsten Bildungen bekleidete, würde sie ja hierdurch, wie Lessing und seine Schüler uns mit Emphase versicherten, „die wahre Schönheit" unsichtbar gemacht, „ihre höchste Bestimmung und ihre Eigenthümlichkeit verkannt", „ihren eigenen Bedürfnissen nicht entsprochen", „ihre Wirkung zerstört oder unmöglich gemacht", und „durch ihre Meisterschaft in Gewändern gezeigt haben, woran es ihr fehle"[5].

Und was insbesondere die Venusstatuen des Praxiteles angeht, so ist es ausgemacht, daß dieser Neuerer sie aus ganz anderen Gründen nicht bekleidet hatte, als aus gewissenhafter Rücksicht auf das „höchste Gesetz" seiner Kunst. „Diese Werke konnten erst aus einer Gemüthsstimmung hervorgehen in welcher, an der Stelle der höheren Gewalt von der sie allein ihren Reiz hat, die sinnlich reizende Erscheinung vergöttert wurde. Dazu wirkte das Leben mit den Hetären; manche unter diesen ganz Griechenland mit ihrem Ruhme erfüllenden Buhlerinnen erschien dem Bildner wirklich, und nicht ohne Grund, als eine in die Erscheinung

[1] Vgl. Ficker, „Aesthetik" §. 201. Feuerbach, S. 171. (Cit. 24*.)
[2] Schnaase, Bd. 2. S. 237. (Cit. 18.)
[3] Lübke, Bd. 1. S. 150. (Cit. 23*.)
[4] Schnaase, a. a. O. S. 238. [5] Vgl. oben N. 398. S. 292* ff.

getretene Aphrodite. Athenagoras[1] nennt deßhalb die Cnidische Venus geradezu Ἑταίρα, die Buhldirne. Nach Clemens von Alexandria und Arnobius hatte Praxiteles in derselben die Buhlerin Cratina nachgebildet, nach Athenäus und Plutarch die Phryne, welche auch von ihm in Marmor gebildet in Thespiä, und vergoldet in Delphi stand, das Tropäon Hellenischer Wollust nach Crates"[2]. In der That eine noble „Bestimmung der bildenden Künste".

403. Verbinden wir mit diesem negativen Beweise eine positive Widerlegung der von Lessing aufgestellten Behauptung.

Wer die Zeugnisse vergleichen will die wir im ersten Buche[3] aus griechischen Schriftstellern angeführt haben, — und wie viele ließen sich noch hinzufügen, — der wird nicht umhin können anzuerkennen, daß dem heidnischen Alterthum der Begriff eines inneren Lebens und einer ethischen Ordnung keineswegs, wie dem Heidenthum einer späteren Zeit, verloren gegangen war; daß die besseren Richtungen der alten Philosophie bei all ihren Verirrungen, bei aller Versunkenheit des Lebens rings um sie her, nicht den mindesten Anstand nahmen, der Schönheit der Erscheinungen auf dem Gebiete des Geistes vor jener der körperlichen Welt, und insbesondere auch vor jener des menschlichen Leibes, weitaus den Vorrang zuzuerkennen, und diese Lehre laut zu verkündigen, sie bei jeder Gelegenheit zu wiederholen. Sollte diese Philosophie auf die Kunst ganz ohne Einfluß geblieben seyn? Und während die Poesie noch durch Euripides ihr zurief:

„Den Geist schau' an, den Geist! was frommet Wohlgestalt,
wo schön im schönen Leibe nicht die Seele ist?" 334)

konnte die bildende Kunst solche Grundsätze vollständig ignoriren, und der Meinung seyn, sie habe lediglich „auf körperliche Schönheit zu arbeiten", und „die Nachahmung schöner Körper" sey ihre „eigentliche Bestimmung"?

Von seinem Meister berichtet uns der edle Xenophon, in seinen „Denkwürdigkeiten", Socrates sey gewohnt gewesen, wenn er mit Künstlern zusammentraf, auch diesen nützliche Rathschläge zu geben. So fragte er einst bei einem Besuche den Maler Parrhasius[4]: „Besteht etwa die

---

[1] Legat. pro Christ. 14., p. 61. Dechair.

[2] K. O. Müller, „Handbuch der Archäologie der Kunst" (Breslau 1830) S. 108. 110. Vgl. Brunn, Bd. 1. S. 340. (Cit. 292*.)

[3] Namentlich Abschnitt 1. Kap. 2, und Abschn. 3. Kap. 1. (S. 37 ff. 99 ff.)

[4] Zeuxis und Parrhasius gelten als die Häupter der jonischen Malerschule. „Bei ihnen scheint der Reiz der sinnlichen Illusion und des Weichen und Ueppigen entschieden die Oberhand gewonnen zu haben." Schnaase, Bd. 2. S. 248. (Cit. 18.)

Aufgabe der Malerkunst darin, das Sichtbare darzustellen? Denn ihr versteht euch allerdings darauf, Vertiefungen und erhöhte Stellen, Licht und Schatten, weiche, harte, rauhe oder glatte Theile, alte und junge Gestalten, mit Hülfe eurer Farben treu nachzubilden." ‚So ist es,' erwiedert der Maler. „Und da ihr darauf ausgehet, schöne Gestalten zu malen, man aber einen Einzelnen an welchem Alles tadellos wäre, nicht leicht antrifft, pfleget ihr nicht von Mehreren je dasjenige, was an Jedem vorzüglich ist, zu verbinden, und so eure allseitig schönen Gestalten herzustellen?" ‚Ja,' sagt Parrhasius, ‚so verfahren wir.' „Aber stellt ihr auch von der Seele jene Eigenschaften dar, welche derselben Würde, Anmuth, gewinnenden Zauber und Liebenswürdigkeit verleihen? oder läßt sich das nicht darstellen?" ‚Wie sollte man denn Dinge malen können,' meint der Künstler, ‚die weder irgend welches Maaßverhältniß haben, noch eine Farbe, noch sonst etwas von dem was du vorher nanntest, und die überhaupt gar nicht sichtbar sind?' „Höre," antwortet Socrates, „kömmt es dir nicht oft vor, daß der Mensch einen Anderen freundlich oder zornig anschaut?" ‚Allerdings.' „Läßt sich nun nicht dieser Ausdruck der Augen durch eure Kunst wiedergeben?" ‚Ganz gewiß.' „Und bei frohen oder traurigen Fällen, von denen Solche die sie lieben, getroffen werden, machen da Alle das gleiche Gesicht, mögen sie nun Theilnahme haben oder keine?" ‚Durchaus nicht; bei frohen Ereignissen erheitern sich die Züge, bei traurigen werden sie finster.' „Vermag nun eure Kunst nicht auch diese Verschiedenheiten wiederzugeben?" ‚Ganz gewiß.' „Gut. Gerade so gibt aber auch Hochherzigkeit und edler Sinn wie Gemeinheit und Characterlosigkeit, Selbstbeherrschung und Einsicht wie Hochmuth und Unverstand, sich in den Zügen des Menschen, in seiner Haltung, in seinen Bewegungen und in der gesammten äußeren Erscheinung kund." ‚Du hast Recht,' antwortet Parrhasius. „Läßt sich nicht auch dieses nachbilden?" ‚Mit der größten Leichtigkeit.' „Was, meinst du nun aber, sehen die Leute lieber," schließt Socrates, „Gemälde, auf denen schöne Seelen, edle und liebenswürdige Charactere dargestellt sind, oder Bilder von häßlichen, schlechten, gemeinen Seelen?"[1]

Es ist bekannt, daß Socrates der Sohn eines Bildhauers war, und selber gleichfalls diese Kunst ausübte. Eine von ihm gearbeitete Gruppe, welche die Grazien, und zwar bekleidet, darstellte, sah man in Athen noch zur Zeit des Pausanias, im zweiten Jahrhundert nach Chr. Um so mehr wird man anerkennen müssen, daß der Begründer der berühmtesten und verdientesten philosophischen Schule des Alterthums als authentischer Zeuge zu gelten berechtigt ist, wenn es sich darum handelt, das höchste Gesetz festzustellen, durch welches die griechische Aesthetik den

[1] Xenophon. Memorabil. l. 3. c. 10. n. 1—5.

bildenden Künsten ihren Weg vorzeichnete eben zu jener Zeit, wo diese in ihrer schönsten Blüte standen. Dieses Gesetz enthält aber nach Socrates das gerade Gegentheil von dem, was Lessing im „Laocoon" behauptet.

404. Aber vielleicht war die Lehre welche der Sohn des Bildhauers dem jonischen Maler nahelegte, doch nur eine barocke Idee der Socratischen Schulweisheit, die im Hörsaal — oder im Porticus — immerhin vorgetragen, von der künstlerischen Praxis dagegen verlacht wurde?

Wir haben im ersten Kapitel (S. 263*) die Verse Homers angeführt, aus denen Phidias die Idee zu seinem Olympischen Jupiter geschöpft hatte: man urtheile, ob es die bloße Leibesschönheit ist, oder vielmehr die dem höchsten unter den Göttern innewohnende Majestät, also im Aeußeren sich offenbarende geistige Größe, welche sich in jenen Versen ausspricht, zu deren Ausdruck dieselben mithin den Künstler begeistern mußten. Die dem colossalen, etwa 40 Fuß hohen Bilde „zu Grunde liegende Vorstellung", bezeugt Karl Otfried Müller, „ist die des allmächtig herrschenden, überall siegreichen Gottes, in huldvoller Gewährung gnädiger Erhörung menschlicher Bitten"[1]. Durch bloße „körperliche Schönheit" läßt sich eine Vorstellung dieser Art doch nicht zur Anschauung bringen. Im Gegentheil, nach der Ueberzeugung der alten Kritik beabsichtigte Phidias ausdrücklich und mit Bewußtseyn, in seinem Meisterwerke das Unkörperliche, den Geist und seine mächtige Großheit sichtbar zu machen. Der feinsinnige Dio Chrysostomus führt, in seiner „Olympischen" Rede, den Künstler selbst redend ein, und läßt ihn den Grund angeben, weßhalb er zur Darstellung des Gottes nicht den Mond oder die Sonne oder irgend sonst etwas Sichtbares, sondern die menschliche Gestalt habe wählen müssen. „Den Geist", spricht Phidias dort, „den Geist und die Weisheit vermag, so wie sie sind, kein Maler, kein Bildhauer darzustellen; denn es gibt ja keinen Menschen der sie jemals gesehen, oder beschrieben hätte. Aber wir ahnen nicht bloß, sondern wir kennen eine sichtbare Erscheinung, in welcher der Geist sich offenbart. Indem wir darum zu dieser unsere Zuflucht nehmen, legen wir, als das Gefäß der Einsicht und der Vernünftigkeit, dem Gotte den menschlichen Leib an, und bemühen uns, weil wir ein eigentliches Bild des Geistigen zu schaffen nicht im Stande sind, in dem Sichtbaren das sich nachbilden läßt, den Menschen das Unsichtbare vorzuführen"[2]. Einzig darum, weil ihn das Bewußtseyn durchdrang, daß sie solchen Zielen zu dienen, und keineswegs ausschließlich oder auch nur an erster Stelle „auf körperliche Schönheit zu arbeiten" berufen sey, einzig darum konnte

[1] K. O. Müller, S. 93. (Cit. 301*.)

[2] Dio Chrysost. Orat. 12. „Olympica", ed. Dindorf. vol. 1. pag. 232. Reisk. 404.

es dem Phidias gelingen, die Plastik zu jener Höhe der Vollendung zu führen, welche sie vor ihm niemals erreicht hatte; und daß sie schon so bald nach seinem Tode von dieser Höhe wieder herabsinken mußte, das kam, wie wir selbst Schnaase andeuten hörten, eben daher, weil sie anfing, sich mehr als recht war, von der Rücksicht auf die „körperliche Schönheit“ beeinflussen zu lassen.

Eine eigenthümliche Laune des Schicksals hat gewollt, schreibt Rio, daß die Werke der ägyptischen und der assyrischen Sculptur besser erhalten blieben, als jene des Phidias: denn das abgerechnet was an den Reliefs des Parthenon von ihm herrührt, ist von diesen nicht ein einziges der Zerstörung durch die Zeit und durch die Barbaren entgangen. Wir können darum sein Genie nur nach späteren Copien würdigen. Unter diesen ist aber die vornehmste unwidersprechlich die Vaticanische Minerva, an welcher dem Beschauer in vollendetster Weise alle jene Vorzüge entgegentreten, vermöge deren diese Göttin als das höchste Ideal der griechischen Kunst erscheint. Man sieht auf den ersten Blick, daß der Künstler am wenigsten auf den Ausdruck weiblicher Anmuth gearbeitet hat. Es ist eine jungfräuliche, fast strenge Schönheit, und auf diesen zweifachen Eindruck erscheint Alles berechnet: die reine Stirn, die lang und fein gebildete Nase, der ernste Zug des Mundes und der Wangen, das starke und fast eckig geformte Kinn, die nicht weit geöffneten und mehr nach unten gerichteten Augen, das kunstlos längs der Stirn zurückgestrichene und in den Nacken herabwallende Haar, — Alles Züge, die mit dem Wesen dieser wunderbaren idealen Schöpfung aufs vollkommenste übereinstimmen. Dabei ist das rechte Verhältniß zwischen dem kriegerischen Anzuge der Göttin und ihrem Geschlechte so genau eingehalten, daß die Statue schon allein unter dieser Rücksicht als ein Meisterwerk gelten könnte. Es sind zwei innig verwandte Ideen, welche der Künstler mit einander zum Ausdruck bringen wollte, ewige Weisheit und ewige Schönheit: aber eine Schönheit die den Beschauer eben so sehr zu ernstem Nachdenken, wie zur Bewunderung stimmen müßte. Und diese Wirkung empfindet man vor der Minerva des Phidias in der That. Die durch nichts getrübte Reinheit, welche sich in der Haltung, in den Zügen, und selbst in den unbedeutendsten Einzelheiten ausspricht, beweist zur Genüge, daß der Künstler begriffen hatte und es dem Beschauer nahelegen wollte, wie die Keuschheit die Mutter der Einsicht und der Stärke des Geistes ist[1].

405. Außer seinen Hauptwerken, dem Zeus und der Athene, bildete Phidias auch Statuen der Venus, welche gleichfalls von den Alten gerühmt wurden, namentlich ein Gold-Elfenbeinbild dieser Art zu Elis.

[1] Nach Rio, tome 1. pag. VII—IX, und K. O. Müller, S. 483. (Cit. 66* und 301*.)

„Aber auch hier war es nicht der sinnliche Liebreiz, sondern die göttliche Erhabenheit einer Venus Urania[1] welche er darstellte"[2]. Erst mit der vorher (S. 300* f.) characterisirten Leistung des Praxiteles war diese ältere Idee einer Venus Urania aufgegeben. „Mit dem Gewande fiel auch die höhere, geistige Auffassung der Göttin; der Körper gewann eine selbständige, wesentliche, ja durchaus überwiegende Bedeutung; es war nur mehr die rein sinnliche Erscheinung, welche durch sich selbst und allein Gefallen erwecken sollte"[3].

Also ausschließlich diese, erst um die Mitte des vierten Jahrhunderts, durch das Bild einer entkleideten Hetäre (oben, S. 301*) von Praxiteles inaugurirte Richtung war es, welche jenes „höchste Gesetz" als solches anzuerkennen die Stirn hatte, das nach Lessing von der gesammten bildenden Kunst der Hellenen befolgt worden seyn soll. Und trotz des Beifalls und der Verbreitung, die eine solche der Ueppigkeit dienende Richtung der Kunst, unter einem bereits der Zersetzung verfallenden heidnischen Volke, begreiflicherweise rasch finden mußte, — so vollständig ging doch dem Alterthum die Sonne der Wahrheit niemals unter, daß es den höheren Werth der inneren, dem ethischen Gebiete angehörenden Schönheit vor jener des Leibes zu irgend einer Zeit ganz verkannt, oder auch nur in Rücksicht auf die bildenden Künste als deren eigentliche Bestimmung die Herstellung bloß äußerlich schöner Gestalten zu betrachten angefangen hätte. In der griechischen Anthologie finden sich zwei Epigramme, beide auf die Statue der Venus zu Cnidus und zugleich auf jene der Minerva zu Athen von Phidias; das eine ist von Hermodorus, der Verfasser des anderen ist unbekannt. Paris, der Sohn des Priamus, nach dem alten Mythus auf dem Ida unter den Hirten seines Vaters aufgewachsen und selber Hirt, hatte als Schiedsrichter zwischen den drei Göttinnen, mit Zurücksetzung der Juno und der Minerva, den Preis der höchsten Schönheit der Venus zuerkannt. Auf dieses Urtheil des Paris spielen die zwei Epigramme an; der gemeinsame Gedanke beider ist dieser: „Du siehst das reizende Bild der Venus zu Cnidus, o Fremdling, und sprichst: Diese übertrifft in der That Götter und Menschen, der Spruch des Paris war gerecht. Schauest du aber dann die Heldin mit der Lanze, die Minerva, auf der Burg des Cecrops, dann rufst du aus: Wahrlich, ein Rinderhirt war Paris, und rinderhirtenmäßig war's, diese zurückzusetzen" 335).

Was die besten Zeiten, nicht bloß der Kunst sondern des griechischen Lebens überhaupt, characterisirt, das ist nach Otfried Müller eine natür-

[1] Vgl. S. 156 f., die Note.

[2] Lübke, Bd. 1. S. 131. (Cit. 23*.)

[3] Nach Brunn, Bd. 1. S. 347. (Cit. 292*.)

liche Würde und Anmuth, vereint mit der größten Anspruchlosigkeit, fern von allem Streben nach Lockung der Sinne und glänzendem Effect[1]. „Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke", hatte lange vor ihm Winkelmann geschrieben, „ist eine edle Einfalt, und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdrucke. Sowie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüthen, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele . . . Der Ausdruck einer so großen Seele geht weit über die Bildung der schönen Natur: der Künstler mußte die Stärke des Geistes in sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor einprägte. Griechenland hatte Künstler und Weltweise in Einer Person, und mehr als Einen Metrodor. Die Weisheit reichte der Kunst die Hand, und blies den Figuren derselben mehr als gemeine Seelen ein"[2]. Aeltere Zeugnisse stehen mit diesen Anschauungen in vollstem Einklange: „Ehrwürdigkeit, Erhabenheit, hochsinnige Großartigkeit, und zugleich die sorgfältigste Vollendung im Kleinsten", werden uns als die Vorzüge bezeichnet, welche das Alterthum an den Schöpfungen der Phidias bewunderte 336). Wäre jemals an die Stelle dieses Princips für die bildenden Künste, als deren „höchstes Gesetz" die „körperliche Schönheit" getreten, wie hätte Phidias und seine Richtung ihren hohen Ruf durch alle Jahrhunderte abwärts behaupten können? Noch bei Cicero, soweit die Blütezeit der bildenden Künste auch hinter ihm lag, tritt uns die nämliche ideale Auffassung von der Bestimmung der Letzteren und ihrer Aufgabe entgegen. In einer der Reden gegen Verres erwähnt der römische Redner und Philosoph einer Statue der Diana. Verres hatte dieselbe aus Segesta geraubt; es kam darauf an, den Richtern einen hohen Begriff zu geben von ihrem Werthe; Cicero nennt sie „ein ganz seltenes Kunstwerk, von hervorragender Schönheit" 337). Bald darauf beschreibt er sie: „Es war eine große erhabene Gestalt in einem langen Gewande; aber bei aller Majestät erschien sie den Jahren und der Haltung nach als Jungfrau. Von der Schulter hingen die Pfeile herab; in der Linken hielt sie den Bogen, in der Rechten trug sie eine brennende Fackel" 338). Würde Cicero den Werth der Bildsäule nicht ganz anders haben characterisiren müssen, wenn das gebildete Rom, vierhundert Jahre nach Phidias, hinsichtlich der Bestimmung der bildenden Künste und ihres höchsten Gesetzes jener Lehre gehuldigt hätte, welche nach Lessing bei den Alten die herrschende gewesen seyn soll?

---

[1] K. O. Müller, S. 99. (Cit. 301*.)

[2] Winkelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst (2. Aufl. Dresden und Leipzig 1756) S. 21 f.

§. 3.

Ob in der That die bildenden Künste nicht Erscheinungen darstellen dürfen, „die sich nicht anders denn als transitorisch denken lassen“.

Der Satz durch welchen Lessing diese Frage verneinend beantwortet, ist ein Ergebniß aus unrichtigen Prämissen. Ueberdies tritt der Verfasser des „Laocoon“ durch denselben in Widerspruch sowohl mit sich selber, als mit der Geschichte der Künste.

406. Wäre der Satz Lessings wahr, den wir im ersten Paragraphen behandelt haben: müßte wirklich als „die eigentliche Bestimmung der bildenden Künste die körperliche Schönheit“ gelten; dann ergäbe sich hieraus in der That als nothwendige Folgerung das Gesetz, welches wir in der Ueberschrift mit Lessings Worten ausgedrückt haben. Denn darin hat der Verfasser des „Laocoon“ vollkommen Recht: die „körperliche Schönheit“, das heißt die Schönheit des Leibes als solchen, liegt an erster Stelle in „der Form“, in der Gestalt; nur, insofern diese ohne „Carnation“ nicht in die Erscheinung treten, und ohne irgend welchen „Ausdruck“ ein Leib der einer vernünftigen Seele gehört, gar nicht gedacht werden kann, müssen eben diese zwei, aber als untergeordnete Elemente, zu der „Form“ hinzukommen. Was aber insbesondere den „Ausdruck“ betrifft, so kann als solcher jedenfalls der „transitorische“ nicht dienen: wenn auch nicht unter allen Umständen aus dem von Lessing geltend gemachten Grunde, weil „der transitorische Ausdruck gewaltsam, und folglich niemals schön“ sey, so doch schon darum, weil der transitorische Ausdruck, der ja immer die Offenbarung eines actuellen inneren Vorganges ist, zu der „Form“ des Leibes, und der „körperlichen Schönheit“ als solcher, in keiner Weise gehört, vielmehr ganz außerhalb ihres Wesens liegt, und dazu angethan ist, die Aufmerksamkeit von ihr abzulenken. Es ergibt sich darum das Gesetz, „die bildenden Künste dürfen keine Erscheinung darstellen, welche das was sie ist, nur einen Augenblick seyn kann, und sich darum nur als transitorisch denken läßt,“ es ergibt sich, sage ich, dieses Gesetz als nothwendige Folgerung aus Lessings Lehre von der eigentlichen Bestimmung der bildenden Künste[1].

Eben hieraus folgt aber anderseits, daß das in Rede stehende Gesetz seiner Begründung und aller verbindenden Kraft entbehrt: denn wir haben ja in den zwei vorhergehenden Paragraphen die vollständige Unhaltbarkeit der Lehre nachgewiesen, aus welcher dasselbe hervorgeht.

[1] Die in dieser Deduction benutzten und mit Anführungszeichen hervorgehobenen Worte Lessings, finden sich oben, S. 284* f., mit Angabe ihrer Quelle.

Und nicht das allein. Lessing tritt durch das Gesetz von dem wir reden, auch in Widerspruch mit sich selber. Unmittelbar bevor er es aufstellt, hat er nämlich bemerkt, „die bildenden Künste könnten den einzigen Augenblick“ des Vorganges, den sie sich als Vorwurf nehmen, „nicht fruchtbar genug wählen“. „Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar“, fährt er fort, „was der Einbildungskraft“ des Beschauers „freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzudenken können. Je mehr wir dazudenken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affects[1] ist aber kein Augenblick, der diesen Vortheil weniger hat, als die höchste Staffel desselben. Ueber ihr ist weiter nichts: und dem Auge das Aeußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden, und sie nöthigen, da sie über den sinnlichen Ausdruck nicht hinaus kann, sich unter ihm mit schwächeren Bildern zu beschäftigen“[2]. Diese Bemerkungen sind vortrefflich. Aber hiernach soll ja der Maler oder der Bildhauer aus dem Verlaufe der Handlung eben einen Moment wählen, welcher „das was er ist, nur einen Augenblick seyn kann“, also „sich nur als transitorisch denken läßt“. Denn wo sich der gewählte Moment als dauernd, als „permanent“ denken ließe, wie könnte derselbe da den Beschauer veranlassen, sich ihn dennoch zugleich als die weiteren Momente bis hinauf „zur höchsten Staffel“, vorbereitend, mithin als unverzüglich diesen weichend und in sie übergehend, zu denken?

Genau in diesem unserem Sinne war Timomachus vorgegangen bei den berühmten Gemälden, auf die sich bald nachher Lessing beruft, als ob sie eine Bestätigung seines Gesetzes enthielten. Fassen wir nur das eine derselben ins Auge, „die Kindermörderin Medea“. Ein ungenannter Dichter characterisirt das Bild in dem folgenden Epigramm:

Kommet und schaut die Gestalt der Mörderin, schauet Medea's
  Bildniß! künstlich und kühn schuf es Timomachus' Hand.
Schaut in den Händen das Schwert, der Eifersucht rollendes Auge,
  Und die Thränen zugleich welche sie trauernd vergießt.
Alles, o Wunder! vereinte die Kunst, was nimmer vereint war;
  Aber die Gräuel des Mords barg sie mit Schonung dem Aug'[3].

Der Maler, schreibt Lessing ganz richtig, „hatte die Medea nicht in dem Augenblicke genommen, in welchem sie ihre Kinder wirklich ermordet; sondern einige Augenblicke zuvor[4], da die mütterliche Liebe noch

---

[1] d. h. der inneren Gemüthsthätigkeit, deren Aeußerung die dargestellte sichtbare Erscheinung ist.

[2] „Laocoon“ III. S. 21. (Cit. 284*.)

[3] Fr. Jacobs, „Tempe“ Bd. 1. S. 183. Antholog. gr. 4. p. 181. (Cit. 266* f.)

[4] Von mir unterstrichen.

mit der Eifersucht kämpft"[1]. Aber ist denn ein Moment der „einige Augenblicke" vor einem anderen von ihm verschiedenen liegt, nicht wesentlich ein solcher „der sich nur als transitorisch denken läßt"?

407. Wie schon durch dieses berühmte Werk der Malerei, so widerlegt sich überhaupt Lessings Grundsatz mehr als genügend durch die Geschichte der Künste. Gerade die vorzüglichsten Schöpfungen, der Plastik so gut wie der Malerei, stellen Scenen dar welche nur als vorübergehend wirklich, nur als „transitorisch" gedacht werden können. Man vergleiche die Beispiele von denen in den zwei vorhergehenden Kapiteln die Rede war[2]. Einen bedeutenden Theil dieser Beispiele haben wir dort, wie man sich erinnern wird, dazu aufgeführt, um den Satz von der „absoluten Ruhe" und dem In=sich=abgeschlossenen" zu widerlegen, wodurch sich die Werke der Sculptur characterisiren sollen. Dieser Satz ist eben, wie wir damals (S. 264*) schon bemerkten, nichts anders als ein nothwendiger Ausfluß aus dem Princip Lessings von dem wir handeln: nur daß die neuere Aesthetik es gerathen fand, dasselbe auf die Sculptur zu beschränken, während ihr Meister es ohne Unterschied für b e i d e bildenden Künste geltend macht.

§. 4.

Ob die Sculptur sich „auf die Darstellung einzelner Gestalten einschränken müsse".

Die Vorschrift der neueren Aesthetik hinsichtlich dieses Punktes ist ein nothwendiges Ergebniß ihrer falschen Prämissen, dabei aber zugleich willkürlich einseitig. Die classische antike Sculptur hatte von derselben nicht die mindeste Ahnung. Sie findet überdies ihre entscheidende Widerlegung in den „lebenden Bildern".

408. Nach Krug „geht die dem Kunstwerke nothwendige Einheit verloren, wenn die Plastik Gruppen bilden will, die aus einer größeren Anzahl von Personen bestehen"[3]. Nach Nüßlein und Ficker „erlaubt es die erhabene Ruhe und das hohe Gleichgewicht, welches in den Gestalten der Plastik hervortreten muß, dieser Kunst nicht, sich an historische oder dramatische Compositionen zu wagen. Sie muß sich daher auf die Darstellung einzelner Gestalten, einzelner Charactere einschränken"[4].

---

[1] „Laocoon", III. S. 23.

[2] N. 376, S. 256* ff. N. 381, S. 264* f. N. 390, S. 277* ff. Weitere Beispiele findet man bei A. Feuerbach, S. 54—68. (Cit. 24*.)

[3] Krug, Aesthetik §. 82. Anmerkung.

[4] Nüßlein, Lehrbuch der Kunstwissenschaft §. 220. Ficker, Aesthetik §. 208.

„Die Sculptur", lehrt Schnaase, „faßt den Menschen einzeln auf; dies ist ihre eigentliche Aufgabe. Denn das körperliche Leben des Menschen ist ein in sich abgeschlossenes; die Aufgabe der Darstellung dieses Lebens ist also mit der Einen Gestalt erschöpft. Es folgt daraus, daß die Gruppe und das Relief nicht die wesentlichsten und natürlichsten Aufgaben der Sculptur, sondern schon Uebergänge zur Malerei sind"[1]. Mit Einem Worte, — um mit Vischer zu schließen, — „die Plastik offenbart ihr innerstes Wesen am vollsten und reinsten, wenn sie nur Eine Gestalt hinstellt"[2].

Wo immer Menschen zu einander in Beziehung treten, und wären es auch nur zwei, da werden sie wenigstens einigermaßen anständig bekleidet erscheinen: es sey denn, sie gehörten entweder den noch von keiner Civilisation berührten Bewohnern überseeischer Urwälder an, oder sie gäben sich jenen Dingen hin, welche der heilige Geist „todte Werke" und „Werke der Finsterniß" nennt. Ist „körperliche Schönheit die eigentliche Bestimmung der bildenden Künste"; sind dieselben darum verpflichtet, alle ihre Gestalten vollständig unbekleidet aufzuführen[3]: dann bleibt ihnen somit nichts übrig, als entweder ihre Vorwürfe ausschließlich den zwei eben bezeichneten Kreisen zu entnehmen, oder sich jeder Darstellung von Gruppen, und sollten dieselben auch nur zwei Personen umfassen, zu enthalten, also in jeder Leistung nur eine einzige Gestalt zu geben.

Wiederum: wo immer Menschen einander gegenüberstehen oder beisammen sind, da werden sie sich als lebendige und mit Vernunft begabte Wesen zeigen, mit einander verkehren, in irgend welcher Weise auf einander wirken, mithin handelnd auftreten. Sind die bildenden Künste nicht ihrem Wesen nach pragmatisch; liegt vielmehr ihre Aufgabe ausschließlich in der Darstellung der Gestalt: dann muß es ihnen folglich versagt bleiben, in ihren Werken jemals mehr als eine einzige Gestalt erscheinen zu lassen; denn zwei lebendige Menschen dicht bei einander, die aber um einander gar nicht wissen, zu einander in gar keine Beziehung treten, sind ein anthropologisches Unding.

Das dürften die Wege seyn, auf denen die Vertreter der vorher characterisirten Lehre zu derselben gelangt sind. Nur nimmt es sich, wie bei dem im vorigen Paragraphen besprochenen Grundsatze, wenig logisch, aber sehr willkürlich aus, daß sie ihre Lehre auf die Sculptur beschränken, wo doch die Principien aus denen dieselbe hervorgeht, von Lessing gerade so gut auch in Rücksicht auf die Malerei festgehalten werden.

Die Lehre selbst noch eingehend zu widerlegen, können wir uns nach

---

[1] Schnaase, Bd. 1. S. 36. (Cit. 18.)
[2] Vischer, Aesthetik, Bd. 3. §. 603. S. 369.
[3] Vgl. oben N. 397. 398. S. 290* ff.

Allem was bereits gesagt wurde, nicht mehr veranlaßt sehen. Wir beschränken uns auf zwei Gedanken.

409. Zunächst würde es sich, wenn die Lehre wahr wäre, denn doch etwas seltsam ausnehmen, daß, dem Zeugnisse der Geschichte zufolge, die besten Plastiker in Hellas von derselben nichts gewußt haben.

Hinsichtlich „der Zusammensetzung der Figuren", berichtet Winkelmann, „waren die vornehmsten Regeln der alten Künstler, erstlich die Sparsamkeit in Figuren, und zweitens die Ruhe in ihrer Handlung. In Absicht auf die Erstere erscheint aus sehr vielen ihrer Werke, daß das Gesetz der Schauspiele, nicht mehr als drei Personen zugleich auftreten zu lassen[1], welches Sophocles zuerst eingeführt hat[2], auch in der Kunst angenommen und beobachtet worden; ja wir finden, daß die alten Künstler sich bemühten, viel und eine ganze Handlung in einer einzigen Figur auszudrücken, wie der Maler Theon zeigte in der Figur eines Kriegers der die Feinde zurückhalten wollte, ohne dessen Gegner vorzustellen. Es waren auch die alten Künstler, da sie alle aus eben derselben Quelle, dem Homerus, schöpften, an eine bestimmte Zahl von Figuren gebunden, weil dort sehr viel Handlungen zwischen zwo oder drei Personen vorgehen .. Ebenso verhält es sich mit der heroischen Geschichte vor dem Trojanischen Kriege, wie ein Jeder weiß; so daß die mehresten Handlungen in drei Figuren völlig begriffen und geendigt waren. — In Absicht auf die Ruhe in der Composition der alten Künstler erscheinet niemals in ihren Werken, wie in den mehresten neuerer Zeiten, eine Gesellschaft, in welcher sich ein Jeder zugleich mit den Anderen will hören lassen, oder ein Haufen Volk, wie in einem plötzlichen Zulaufe, wo Einer auf den Anderen zu steigen scheinet; sondern ihre Bilder gleichen Versammlungen von Personen, die Achtung bezeigen und erfordern. Sie verstanden sehr wohl das, was wir ‚gruppiren' nennen"[3].

Dieses Zeugniß ist klar genug; noch entschiedener sprechen in sofern neuere, als sie von bestimmten Gruppen auch mit einer größeren Anzahl von Gestalten berichten. So wird unter den Arbeiten des Phidias „eine Gruppe von Erzfiguren" aufgeführt, „Heroen des attischen Landes dar-

---

1 — nec quarta loqui persona laboret.

Hor. ad Pison. v. 192.

„— noch soll der Dichter seine Scene, gegen
der großen Meister Beispiel, mit der vierten
Person beladen." (Nach Wieland.)

Man beachte den hier auch von Winkelmann constatirten historischen Zusammenhang der bildenden Künste mit der dramatischen. (Vgl. N. 376 ff. S. 256* ff.)

2 Arist. de arte poet. ed. Buhle cap. 5. vulg. 4. n. 14.

3 Winkelmann, Geschichte der Kunst des Alterthums, Thl. 1. Kap. 4. (Wien 1776) S. 343 f.

stellend, deren Mittelpunkt Miltiades bildete; die Athener hatten dieselbe zum Danke für den Sieg bei Marathon in Delphi aufgestellt". Zu den vorzüglichsten Werken des Scopas gehört „eine umfangreiche Marmorgruppe, welche die Ueberbringung der von Vulcan gefertigten Waffen an Achilles, durch seine Mutter Thetis, darstellte. In den auf Seeungeheuern reitenden Nereiden und Tritonen, dem ganzen reichen Gefolge der Meergottheiten, mochte der Künstler die Lebensfülle, das übermüthige Daseyn dieses beweglichen Volkes der Salzfluth, trefflich veranschaulicht haben". Unter den vielen Werken des Praxiteles finden sich abermals „mehrere figurenreiche Gruppen"; insbesondere wird „die Erzgruppe vom Raube der Proserpina" erwähnt. Lysippus „schilderte in Erzgruppen die Thaten des Hercules"; die argivisch-sicyonische Schule an deren Spitze er steht, lieferte mehrere „umfangreiche Compositionen: so eine in Delphi geweihte Erzgruppe, welche eine lebensgefährliche Löwenjagd Alexanders des Großen, und seine Rettung durch Craterus schilderte; so das colossale Denkmal, das den König mit 25 Reitern und neun Fußkämpfern in der Schlacht am Granicus darstellte". Und „an allen diesen Werken wird die lebensvolle Characteristik, und die feine naturwahre Ausführung rühmlich hervorgehoben" [1]. Ist es nothwendig, daß wir noch an die zwei von den Giebeln des Zeustempels zu Aegina stammenden Gruppen erinnern, von denen die eine elf Gestalten umfaßt? [2] oder an die Gruppe des Laocoon, an jene des Farnesischen Stieres [3], an die herrliche im ersten Kapitel besprochene Niobidengruppe? Und geht nicht aus alle diesem unwidersprechlich hervor, daß die classische Sculptur in Hellas die Lehre der neueren Aesthetik von der wir reden, keineswegs anerkannte?

410. Und sie hatte wirklich auch keinen Grund, dieselbe anzuerkennen: das ist der andere Gedanke, den wir noch aussprechen wollten. Wer Gelegenheit hatte, während des Sommers 1860, 1871 oder 1880 das freundliche, damals allsonntäglich von Gästen aus allen Theilen Deutschlands überfüllte Oberammergau zu besuchen, der erinnert sich auch nach Jahren noch mit hoher Befriedigung der „lebenden Bilder", jener herrlichen Tableaux, nicht in todtem Stein oder Metall gebildet, sondern aus wirklichen Personen zusammengesetzt, in welchen mit vollendeter Kunst Scenen aus der heiligen Geschichte des alten Bundes dargestellt wurden, typische Vorbilder einzelner Züge aus der Leidensgeschichte des Herrn;

---

[1] Lübke, Bd. 1. S. 127. 149 f. 154 f. (Cit. 23*.)

[2] Die zwei Gruppen, 1811 aufgefunden, gegenwärtig in der Glyptothek zu München („Aeginetensaal"), sollen der Zeit von 500—480 v. Chr. angehören. Die des westlichen Giebels, die besser erhaltene, stellt den Kampf um die Leiche des Patroclus dar, jene des östlichen den Kampf des Telamon gegen Laomedon.

[3] Vgl. Schnaase, Bd. 2. S. 271. (Cit. 18.)

diese selbst folgten dann in dramatischer Darstellung auf die Vorbilder. Der ungetheilte Beifall mit welchem die lebenden Bilder von Oberammergau aufgenommen wurden, ist wohl die beste Widerlegung aller Einwendungen, die eine einseitige Kritik gegen diese Art talleotechnischer Leistungen geltend zu machen versucht hat. Wir erwähnen derselben einerseits schon um ihrer selbst willen; dann aber namentlich, weil sie, ähnlich wie die im ersten Kapitel gegebenen Beispiele, mit größter Klarheit das Wesen der plastischen Kunst veranschaulichen. Man fixire einen bedeutenden Moment in der Scene eines Drama, so daß alle handelnden Personen vollkommen regungslos in ihrer Stellung und Haltung verbleiben, und die dramatische Darstellung hat sich in plastische verwandelt: denn es sind nicht mehr „Wesensbilder" sondern „stereometrische Gestaltbilder", welche uns die Anschauung einer Erscheinung aus dem menschlichen Leben vermitteln. Nicht etwa als Werke der dramatischen Kunst also, oder auch einer sogenannten Mimik, sind die lebenden Bilder aufzufassen, sondern als Erzeugnisse der Plastik, und zwar, in Rücksicht auf innere Vollendung und Ausdruck, unbedingt als die höchste Stufe derselben; eben als solche bilden sie den Berührungspunkt der bildenden Kunst mit der Dramatik. Der Vorzug der Dauer von Gebilden aus anorganischem Stoffe freilich geht ihnen ab, sie können nur Minuten bestehen; aber dafür war ihre Herstellung auch das Werk eines Augenblicks, dafür lassen sie sich nach Belieben erneuern.

Sind hiernach die lebenden Bilder wieder ein practischer Commentar zu der von uns im ersten Kapitel gegebenen Auffassung des Wesens der plastischen Kunst, so liegt in denselben, — und damit kommen wir auf unseren eigentlichen Gegenstand zurück, — eben darum zugleich die schlagendste Widerlegung des Axioms von der „Einen Gestalt", auf die sich die Sculptur zu beschränken habe. In Oberammergau sahen wir unter den vielen lebenden Bildern namentlich zwei überaus schöne. Das eine stellte das israelitische Volk dar, wie es das erste Mal in der Wüste das wunderbare Brod fand und sammelte, das ihnen Jehova vom Himmel geregnet, eine Scene von vielleicht hundert Personen, Männern, Weibern und Kindern, die den Moyses umgaben; in dem zweiten erschien in der Mitte die eherne Schlange, und Moyses mit dem Stabe auf sie hinweisend, ringsum die Schaaren der Fliehenden und der Gebissenen, wie sie in tiefem Schmerze, voll Hoffnung hinaufschauten zu dem geheimnißvollen Vorzeichen zukünftigen übernatürlichen Heiles. Kann die moderne Aesthetik beweisen, daß an diesen Bildern, in denen wohl nicht Einer der Zuschauer die Gestalten gezählt hat, auch nur Eine Bedingung hohen ästhetischen Werthes vermißt wurde? War aber das nicht der Fall, warum sollte es denn der Sculptur nicht erlaubt seyn, dieselben umfangreichen Gruppen in anorganischem Stoffe, in Erz, Holz oder Stein zu bilden?

Wir kennen freilich sehr wohl die Gründe, um deren willen man, namentlich in unserer Zeit, für die Darstellung so umfassender Scenen mit Recht der Malerei den Vorzug zu geben, und die Plastik nur für Einzelbilder oder für kleinere Gruppen in Anspruch zu nehmen gewohnt ist. Aber diese Gründe liegen keineswegs in der besonderen Bestimmung dieser Kunst, oder in einer inneren Verschiedenartigkeit ihrer Aufgabe von der Aufgabe der Malerei: sondern es ist lediglich die Eigenartigkeit des Darstellungsmittels — stereometrische Gestaltbilder —, aus welcher dieselben hervorgehen.

§. 5.

Das System Lessings von den bildenden Künsten nach seiner Bedeutung und in seiner letzten Entwickelung.

Warum wir die Lehre Lessings eingehend ins Auge fassen mußten. Noch ein origineller Gedanke dieses Gelehrten über das „Historienmalen". Der letzte Ausbau des Lessing'schen Systems durch Schiller und die Aesthetik des Pantheismus. Des Ersteren Ideen von der „architectonischen Schönheit des Menschen" und der „göttlichen Gestalt"; Beleuchtung derselben. Die Götter Vischers in den Werken der Sculptur.

411. Unsere Prüfung der Anschauungen Lessings und der sich ihm anschließenden neueren Aesthetik hat ein allseitig negatives Resultat geliefert. Verlohnte es sich deßungeachtet der Mühe, dieselben so eingehend zu berücksichtigen? Es war schlechthin nothwendig. Jene Anschauungen bilden die entschiedene Verneinung unserer Lehre von der Aufgabe und dem Wesen der bildenden Künste, namentlich der Sculptur; denn in Rücksicht auf die Malerei hat die Schule die Ansichten ihres Begründers, wie wir sahen, zum Theil bei Seite gelegt. Nach unserer Lehre sind die bildenden Künste ihrem ganzen Wesen nach pragmatisch: denn ihre Aufgabe besteht darin, in Gestaltbildern Erscheinungen aus dem ethischen Leben, also Menschen handelnd, uns zu vergegenwärtigen. Nach Lessing dagegen sind sie ihrem Wesen nach monumental, — wenn anders dieses Wort sich eignet, die Verneinung des Pragmatischen auszudrücken, — und ihre ganze Bestimmung geht darin auf, uns Bilder von Menschen zu schaffen die sich durch Leibesschönheit auszeichnen.

412. Was für weitere Theoreme diese Auffassung in ihrem Gefolge hat, das mag, zu allem Früheren, noch eine Aeußerung Lessings selbst beweisen. In unmittelbarem Anschluß an eine früher (S. 284*) von uns angeführte Stelle schreibt er. „Um körperliche Schönheiten von mehr als Einer Art zusammenbringen zu können, fiel man auf das Historienmalen. Der Ausdruck, die Vorstellung der Historie, war nicht die

letzte Absicht des Malers: die Historie war bloß ein Mittel, seine letzte Absicht, mannichfaltige Schönheit, zu erreichen" [1]. Hiernach wäre z. B. das im letzten Paragraphen (S. 312*) erwähnte colossale Denkmal, das Alexander den Großen mit 25 Reitern und 9 Fußkämpfern in der Schlacht am Granicus darstellte, nichts weiter, als eine Zusammenstellung von 35 verschiedenen „körperlichen Schönheiten"; ganz Analoges müßte hinsichtlich der übrigen an jener Stelle von uns genannten Erz- und Marmorgruppen, sowie von da Vinci's im zweiten Kapitel besprochenem „letztem Abendmahl" gelten [2].

Man wird nicht erwarten, daß wir den angeführten Gedanken Lessings hier noch widerlegen; das haben wir zur Genüge gethan, indem wir die Prämissen zurückwiesen mit denen derselbe zusammenhängt. Aber eine Bemerkung dazu wollen wir nicht unausgesprochen lassen. Von der Existenz einer religiösen Malerei zunächst, und großartigen Leistungen derselben, scheint der Verfasser des „Laocoon" gar nichts zu wissen. Denn diese kann ja nicht zu irgend einer Zeit „auf das Historienmalen gefallen seyn", sondern sie sieht sich vermöge ihrer Aufgabe geradezu darauf angewiesen, historische Stoffe darzustellen, und, wenn wir von einzelnen allegorischen Bildern absehen, ausschließlich solche. Aber vielleicht redet Lessing nur von der hedonischen Malerei. Was diese betrifft, so haben wir im siebenten Abschnitte (301. S. 119* f.) bereits den allgemeinen Grundsatz ausgesprochen, daß für die hedonischen Künste überhaupt sich die Behandlung historischer Stoffe mehr empfiehlt, als ganz selbständig geschaffene Conceptionen. Dieser Grundsatz nun gilt nicht bloß auch für die Malerei, sondern er gilt für sie weit mehr, als etwa für die dramatische Kunst oder für die Poesie. Den zwei Letzteren steht die Sprache zur Verfügung, und in ihr haben sie das Mittel, den Inhalt ihrer Erzeugnisse, auch wo derselbe ausschließlich das Werk freier Erfindung und darum ganz neu und unbekannt ist, dem Zuschauer oder dem Leser zu vollem Verständniß zu bringen. Die bildenden Künste entbehren dieses Mittels; wie soll also ein Gemälde, das eine ganz unabhängig von aller Geschichte frei erdachte Scene darstellt, für den Beschauer vollkommen verständlich seyn? Da liegt der Grund, weßhalb auch die hedonische Malerei nicht „auf das Historienmalen fiel", sondern sich genöthigt sah, vorzugsweise historische und darum allgemein bekannte Thatsachen als Vorwurf zu nehmen.

413. Dem Systeme Lessings von den bildenden Künsten seine letzte Vollendung zu geben, das war übrigens zwei anderen Geistern vor-

---

[1] „Laocoon" XXXI. S. 254. (Cit. 284*.)

[2] Man erinnere sich, daß Lessing, wie schon bemerkt wurde, „unter dem Namen der Malerei die bildenden Künste überhaupt begreift".

behalten, einem Dichter und einem Philosophen: freilich wohl nur deßhalb, weil sie weniger Vorsicht und weniger Scharfsinn hatten, als ihr Meister.

Wir erwähnten früher (S. 307*), daß Lessing Recht hatte, wenn er als Element seiner „körperlichen Schönheit" den „transitorischen" Ausdruck verwarf. Aber es war inconsequent und unrichtig, daß er an dessen Stelle den „permanenten" Ausdruck adoptirte. Warum? Weil nach den Begriffen die Lessing je mit diesen Wörtern verbindet, auch der „permanente" Ausdruck ein der „körperlichen Schönheit" fremdartiges, außer ihr liegendes Moment bildet. Der „transitorische" Ausdruck, sagten wir an der eben bezeichneten Stelle, ist immer die Offenbarung eines inneren Vorganges, also der vernünftigen Seele: und darum ist es gegründet, wenn Lessing denselben nicht unter die Elemente der Leibesschönheit rechnen will. Aber das Erstere gilt ja von dem „permanenten" Ausdrucke gleichfalls: denn wie Lessing selber definirt, ist dieser „die Folge der öfteren Wiederholung des transitorischen Ausdrucks" [1], mithin gleichfalls eine Offenbarung der vernünftigen Seele und ihrer Eigenschaften. Folglich war es inconsequent und Willkür, wenn Lessing nicht, wie den transitorischen, gerade so auch den permanenten Ausdruck von den Elementen der „körperlichen Schönheit" ausschloß.

Schiller war berufen, diesen Fehler aus dem Systeme zu entfernen, und den Gedanken Lessings mit voller Consequenz zu entwickeln. In seiner Abhandlung „Ueber Anmuth und Würde" unterscheidet der Dichter „die von der bloßen Natur, nach dem Gesetze der Nothwendigkeit gebildete, allein durch Naturkräfte gebildete Schönheit" des Menschen von derjenigen, „welche sich nach Freiheitsbedingungen richtet". Die Erstere nennt er „die Schönheit des Baues" oder „die architectonische Schönheit". Dieselbe wird, wie gesagt, „ohne die Einwirkung eines empfindenden Geistes, durch die plastischen Kräfte erzeugt". Ihre Elemente sind nach Schiller „ein glückliches Verhältniß der Glieder, fließende Umrisse, ein lieblicher Teint, eine zarte Haut, ein freier und feiner Wuchs, eine wohlklingende Stimme u. s. f."; denn alle diese „Vorzüge hat man bloß der Natur und dem Glück zu danken: der Natur, welche die Anlage dazu hergab und selbst entwickelte; dem Glück, welches das Bildungsgeschäft der Natur vor jeder Einwirkung feindlicher Kräfte beschützte".

Daß der durch die bezeichneten Eigenschaften schöne Leib einem Menschen angehört, daß derselbe Eine Natur bildet mit einer vernünftigen Seele, das ist für seine Schönheit vollkommen gleichgültig. „Man kann nicht sagen, daß die Würde der Menschheit die Schönheit des

[1] „Laocoon", S. 255. (Oben, S. 284*.)

menschlichen Baues erhöhe. In unser Urtheil über die Letztere kann die Vorstellung der Ersteren zwar einfließen: aber dann hört es zugleich auf, ein rein ästhetisches Urtheil zu seyn. Die Technik der menschlichen Gestalt[1] ist allerdings ein Ausdruck seiner Bestimmung: aber diese Technik wird nicht dem Sinn, sondern dem Verstande vorgestellt; sie kann nur gedacht werden, nicht erscheinen. Die architectonische Schönheit hingegen kann nie ein Ausdruck seiner Bestimmung seyn, da sie sich an ein ganz anderes Vermögen wendet, als dasjenige ist, welches über jene Bestimmung zu entscheiden hat[2].

„Wenn daher dem Menschen, vorzugsweise vor allen übrigen technischen Bildungen der Natur, Schönheit beigelegt wird, so ist dies nur in sofern wahr, als er schon in der bloßen Erscheinung diesen Vorzug behauptet, ohne daß man sich dabei seiner Menschheit zu erinnern braucht. Denn da dieses Letzte nicht anders als vermittelst eines Begriffs geschehen könnte, so würde nicht der Sinn, sondern der Verstand über die Schönheit Richter seyn, welches einen Widerspruch einschließt. Die Würde seiner sittlichen Bestimmung kann also der Mensch nicht in Anschlag bringen, seinen Vorzug als Intelligenz kann er nicht geltend machen, wenn er den Preis der Schönheit behaupten will; hier ist er nichts als ein Ding im Raume, nichts als Erscheinung unter Erscheinungen[3]. Auf seinen Rang in der Ideenwelt wird in der Sinnenwelt nicht geachtet, und wenn er in dieser die erste Stelle behaupten soll, so kann er sie nur dem was in ihm Natur ist, zu verdanken haben"[4].

Das läßt sich nicht in Abrede stellen, consequent ist diese Philosophie. Die Schönheit des menschlichen Leibes, lehrt Schiller, ist

erstens eine Beschaffenheit desselben, welche ihrem Wesen nach zu den eigentlichen Gegenständen des niederen Erkenntnißvermögens gehört, — in gleicher Weise wie die Farbe, der Geruch oder der Geschmack körperlicher Dinge; und sie ist

zweitens ausschließlich das Werk der Natur, das heißt der Seele in sofern diese als vegetatives Princip den Stoff belebt und bildet und gestaltet.

Von den drei Elementen welche nach Lessing zur „körperlichen Schön-

[1] das heißt, wie Schiller selbst kurz vorher erklärt, „das System der Zwecke" in der menschlichen Gestalt, „so wie sie sich unter einander zu einem obersten Endzweck vereinigen". Kürzer, und wohl auch klarer: die innere Zweckmäßigkeit in dem Baue des menschlichen Leibes.

[2] Man sieht, Schiller nimmt hier den Begriff der Schönheit ganz im Sinne der Sensualisten. Vgl. N. 201 ff. S. 283 ff.

[3] d. h. nichts als ein sichtbarer Gegenstand unter sichtbaren Gegenständen.

[4] Schiller (Stuttgart 1836) Bd. 11. S. 389—392.

heit" gehören, — Form, Carnation, permanenter Ausdruck, — erscheinen somit nur die zwei ersten beibehalten, das dritte ist gestrichen: denn zu dem „permanenten Ausdruck" wirkt die vernünftige Seele mit; als bloß vegetatives Princip kann sie denselben nicht hervorbringen, da er ja „die Folge der öfteren Wiederholung des transitorischen Ausdruckes" ist.

Die vorher (S. 316*) von uns hervorgehobene Inconsequenz in dem Systeme Lessings hat Schiller somit glücklich beseitigt. Aber dafür tritt auch die absolute Unzuläßigkeit des ganzen Systems um so handgreiflicher hervor. Bezüglich des ersten der zwei Gedanken in welche wir dasselbe eben zusammengefaßt, brauchen wir nur auf das erste Buch zu verweisen, wo wir, vom ersten Abschnitt angefangen, die Unwahrheit desselben eingehend genug nachgewiesen haben. Und was den zweiten betrifft, so ist es bei dem Fötus im Mutterschooße, und bei dem Kinde solange es noch in keiner Weise intellectuell thätig seyn kann, allerdings ausschließlich „die Natur", d. h. die Seele rein als vegetatives Princip, welche den Bau seines Leibes und dessen gesammte äußere Erscheinung wirkt; einen erwachsenen Menschen dagegen, oder auch nur einen zehnjährigen, gibt es ja nicht und kann es nicht geben, dessen äußere Erscheinung, namentlich was die Züge des Gesichts, den Ton der Stimme, und die gesammte Haltung betrifft, „ohne die Einwirkung eines empfindenden Geistes" ausschließlich „durch die plastischen Kräfte erzeugt" wäre. Schillers „architectonische Schönheit des Menschen" ist mithin eine chimärische Abstraction.

414. Wer davon noch nicht überzeugt wäre, der lese noch die folgenden Sätze, in denen Schiller seinen Gedanken, daß „die menschliche Bildung nicht darum schön sey, weil sie ein Ausdruck der höheren Bestimmung ist", weiter zu begründen sucht. „Wäre dieses," schreibt der Dichter, „so würde die nämliche Bildung aufhören, schön zu seyn, sobald sie eine niedrigere Bestimmung ausdrückte"; und es würde umgekehrt „auch das Gegentheil dieser Bildung schön seyn, sobald man nur annehmen könnte, daß es jene höhere Bestimmung ausdrückte". Nun ist das aber ganz und gar nicht der Fall: die menschliche Bildung würde, auch wenn sie „eine niedrigere Bestimmung ausdrückte", doch um nichts weniger schön seyn, als sie es jetzt ist. Denn „gesetzt, man könnte bei einer schönen Menschengestalt ganz und gar vergessen was sie ausdrückt; man könnte ihr, ohne sie in der Erscheinung zu verändern, den rohen Instinct eines Tigers unterschieben: so würde das Urtheil der Augen vollkommen dasselbe bleiben, und der Sinn würde den Tiger für das schönste Werk des Schöpfers erklären" [1].

---

[1] Schiller, a. a. O. S. 392 f.

Die Beweise sind offenbar vollständig werthlos: „das Gegentheil der menschlichen Bildung" kann nicht, und zwar mit metaphysischer Unmöglichkeit nicht, „eine höhere Bestimmung ausdrücken", und darum auch niemals, auf Grund einer solchen, anfangen, „schön zu seyn"; und der Versuch, „einer schönen Menschengestalt den rohen Instinct eines Tigers unterzuschieben", ist ein widersinniges Unternehmen, weil für den rohen Instinct des Tigers keine andere Gestalt paßt, als diejenige mit welcher die Weisheit Gottes denselben verbunden hat. „Den Tiger" aber „für das schönste Werk des Schöpfers zu erklären", dahin würde sich „der Sinn" ganz gewiß niemals versteigen; derselbe würde höchstens das eine Individuum dieser Tigerrace in menschlicher Gestalt anderen derselben Race vorziehen, wie es innerhalb ihrer Art die Thiere thun, wo es sich um die Fortpflanzung handelt. Indeß hierauf haben wir nicht einzugehen; wir wollten die Sätze nur anführen, um darzuthun, daß Schiller in der That den Gedanken von der „körperlichen Schönheit" mit aller nur wünschenswerthen Consequenz durchgeführt hat, indem er, entschiedener und weniger vorsichtig als Lessing, dieselbe von der vernünftigen Seele, und Allem was diese in der äußeren Erscheinung des Leibes bewirkt, vollständig löste. Und der Vortheil dieser consequenten Durchführung liegt, wie wir schon sagten, darin, daß der Widersinn der ganzen Doctrin von der „körperlichen Schönheit" des Menschen klarer zu Tage tritt. Der denkende Geist kann freilich in der Schönheit des Menschen die Elemente welche dem Leibe eigen sind, von jenen unterscheiden die der vernünftigen Seele angehören; aber ihrem objectiven Seyn nach bildet die Schönheit des Menschen, nicht minder als sein ganzes Wesen, ein einziges untheilbares Ganzes: und der Gedanke von einer „körperlichen Schönheit" die zu der vernünftigen, und damit der ethischen Ordnung angehörenden Seele in gar keiner, oder nur in geringer Beziehung stände, ist und bleibt eine Chimäre.

Es ist ein trauriger Beweis von der Verworrenheit seines Denkens, wenn man sieht, welche bezaubernde Gewalt eben diese chimärische Idee auf das Gemüth des Dichters ausübte. In zwei Strophen seines Gedichtes „Das Ideal und das Leben" hat er seiner Begeisterung für die „architectonische Schönheit des Menschen" oder „die Gestalt" poetischen Ausdruck gegeben:

Nur der Körper eignet jenen Mächten
Die das dunkle Schicksal flechten;
Aber frei von jeder Zeitgewalt,
Die Gespielin seliger Naturen,
Wandelt oben auf des Lichtes Fluren
Göttlich unter Göttern die Gestalt.

Wollt ihr hoch auf ihren Flügeln schweben,
Werft die Angst des Irdischen von euch!
Fliehet aus dem engen dumpfen Leben
In des Ideales Reich.

Jugendlich, von allen Erdenmalen
Frei, in der Vollendung Strahlen
Schwebet hier der Menschheit Götterbild:
Wie des Lebens schweigende Phantome
Glänzend wandeln an dem styg'schen Strome,
Wie sie stand im himmlischen Gefild,
Ehe noch zum traur'gen Sarkophage
Die Unsterbliche herunterstieg.
Wenn im Leben noch des Kampfes Wage
Schwankt, erscheinet hier der Sieg.

415. Eine bestimmte Anwendung seiner Lehre von der „architectonischen Schönheit" auf die bildenden Künste hat Schiller meines Wissens nicht gemacht. Er erwähnt nur an einer Stelle seiner Abhandlung „der Göttin von Cnidus"[1], welche „die menschliche Gattung repräsentire"; und an einer zweiten sagt er, „die Gestalt der Venus sey die Repräsentantin der architectonischen Schönheit, das Ideal derselben". Den in diesen Worten liegenden Keim zu entwickeln, und zugleich die in den vorher gegebenen Strophen schon ziemlich klar angedeutete Apotheose der „Gestalt" oder der „körperlichen Schönheit" auch auf dem Gebiete der „Wissenschaft" endgültig zu vollziehen, diese Aufgabe übernahm schließlich die pantheistische Aesthetik der Schule Hegels.

Wer noch an einen persönlichen Gott glaubt, der darf sich nach Vischer keine Hoffnung machen, die schönen Künste und ihre Wissenschaft zu verstehen: denn „der Theismus schließt den Standpunkt der Aesthetik in Wahrheit aus". Und es ist eine irrige „Meinung, daß das Absolute" (Gott) „zu den seyenden Gegenständen gehöre: dasselbe wird vielmehr, aber nur als Schein, durch das Schöne erzeugt"; das will sagen, Wirklichkeit, aber doch nur scheinbare, hat Gott einzig in den Werken der schönen Künste. Nämlich „daß es zwei Welten, Gott und Mensch, neben einander gibt, ist eigentlich ein Widerspruch: denn der Gott ist der ideale Mensch". Damit sind wir der Sache schon unmittelbar nahe gekommen. Wo findet sich „der ideale Mensch" oder „das Ideal" des Menschen? Einzig in den Werken der schönen Künste, wie wir eben noch von Vischer selbst hörten. Und welche unter den schönen Künsten

[1] d. h. der oben, S. 300* f., besprochenen Venusstatue von Praxiteles, welche die Bewohner der Insel Cos zu unanständig fanden.

stellt dieses Ideal, „der Menschheit Götterbild" oder „die Unsterbliche, die göttliche Gestalt", wie Schiller sich ausdrückt, am vollkommensten her? Offenbar keine andere, als die Sculptur: ist ja doch sie es, welche „das Ideal der architectonischen Schönheit, die Repräsentantin der menschlichen Gattung, die Göttin von Cnidus" geschaffen hat. „Es ist längst erkannt," sagt darum Vischer mit voller Zuversicht, „daß keine andere Kunst so wie diese das Ideal selbst gibt"[1].

Vielleicht erleben wir es noch, daß man das Ideal von Cnidus, „die Hetäre" des Praxiteles wie Athenagoras sie nannte, oder das etwas weniger schamlose Ideal im Louvre, die Göttin der Lust von Melos, auf den Altar stellt, und in ihm „den Gott" anbetet, den „idealen Menschen". Dann hätten wir sie ja endlich wieder, die schönen Tage von Corinth und Cypern, die Schiller einst zurückwünschte, —

„Da man deine Tempel noch bekränzte,
Venus Amathusia"[2].

---

[1] Vgl. Vischer, „Aesthetik" Bd. 1. §. 52 und §. 24. Bd. 3. §. 606.

Insofern die angeführten Sätze Vischers einen Leser über die Richtung des armen Mannes etwa noch in Zweifel ließen, sollen hier noch einige folgen.

„Der Inhalt der Religion scheint ihr selbst ein Gegenstand, der ohne sie und außer ihr da sey. Daß dies nicht Wahrheit ist, folgt aus allem Bisherigen. Die Religion setzt die absolute Idee als rein vollendet in Gott als einem Einzelnen oder in Göttern als Einzelnen, näher bestimmt zur Idee der Menschheit als rein vollendet im Sohne Gottes u. s. w. Indem sie nun daran geht, die Eigenschaften und Thätigkeiten dieser Wesen, welche einzelne seyn sollen, sich aus einander zu setzen, hebt sie unvermerkt das Subject dieser Thätigkeiten als einzelnes auf, Gott wird als allgegenwärtig und unzeitlich durch alle Zeit wirkend und schaffend im Universum, der Sohn Gottes ebenso in der besonderen Beziehung zum sittlichen Leben der Menschheit gefaßt u. s. w., d. h. sie sind keine Einzelnen mehr, sondern der Geist des Ganzen. Die Religion merkt aber diese Auflösung, die sie selbst vornimmt, nicht, sie glaubt trotz dem Widerspruch an die Gegenständlichkeit ihrer Vorstellung. Die Schönheit wird sich dagegen als eine Macht erweisen, welche diesen verwechselnden Glauben auflöst, also weit entfernt, ihren Inhalt als reinen Gegenstand von der Religion zu entlehnen, vielmehr die Bestimmung dieses Inhalts, wonach er Gegenstand ist außer dem Glauben der ihn glaubt, aufhebt. Der Glaube womit die Religion glaubt, nicht das was dieser Glaube glaubt, ist die Bedeutung der Religion." Vischer, „Aesthetik" Bd. 1. §. 25. — Nescio quomodo nihil tam absurde dici potest, quod non dicatur ab aliquo philosophorum. Cic. de divinat. 2. c. 58. n. 119.

[2] „Die Götter Griechenlands".

Viertes Kapitel.

Die Sculptur und die Malerei als religiöse Künste.

§. 1.

Die Stellung dieser zwei Künste der religiösen Architectur gegenüber.

I.

In Hellas galt das Werk der Sculptur nicht als das Bild des Gottes, sondern als der Gott selber; Beweise aus der heiligen Schrift, Lucian, St. Augustin, Theodoret von Cyrus, und aus verschiedenen Zügen nach A. Feuerbach. Aus diesem Umstande erklärt sich sowohl die ganz einzig dastehende hohe Vollendung der griechischen Plastik, als die Thatsache, daß dieselbe sich unabhängig von der Architectur und durchaus selbständig entwickelt hat.

416. Der Apostel, als er in der Mitte des Areopags das Evangelium des Kreuzes verkündigte, fand es nothwendig, im Beginne seiner Predigt die Einwohner von Athen ausdrücklich zu belehren, daß „Gott, der die Welt erschaffen und Alles was darin ist, der Herr über Himmel und Erde, nicht in Tempeln wohne die von Menschenhänden erbaut sind. Und wir dürfen nicht glauben," setzte er hinzu, „als ob die Gottheit dem Golde, dem Silber oder Steine, dem Gebilde des Menschengeistes und der Kunst, gleichartig wäre" [1]. In Hellas galten nämlich die Götterstatuen, namentlich dem Volke, nicht als Bilder der Götter, sondern sie selbst waren die Götter die man verehrte. In diesem Sinne heißen die Statuen bei Lucian „die sichtbaren Götter", θεοὶ ἐμφανέες [2]. Und der Verfasser eines Werkes das man dem Hermes Trismegistos zuschrieb, unterscheidet, wie St. Augustin berichtet, zwei Klassen von Göttern: „die Einen sind gemacht von dem obersten Gott, die Anderen von Menschen. Wer das hört," fährt Augustin fort, „der wird es so auffassen, als ob es sich dabei um die Bilder der Götter handle, insofern diese allerdings das Werk der Menschenhand sind. Aber nach Hermes ist das sichtbare und greifbare Bild gleichsam der Leib des Gottes, und es wohnt in demselben ein Geist welcher Macht besitzt, und sowohl den Menschen Schaden zuzufügen im Stande ist, als auch manche Wünsche derer zu erfüllen, die ihm Anbetung und göttliche Verehrung erweisen. Einen solchen unsichtbaren Geist vermittelst einer gewissen Kunst

[1] Apostelgesch. 17, 24. 29.
[2] Lucian. de Syria Dea. (Opp. ed. Schm. 8. p. 173.)

mit der sichtbaren Statue verbinden, so daß diese, als das dem Geiste geweihte und ihm überantwortete Bild desselben, gleichsam ein beseelter Leib wird, das nennt Hermes ‚Götter machen‘; und die große und geheimnißvolle Kunst, in solcher Weise Götter zu machen, ist nach seiner Behauptung Menschen zu Theil geworden" [1].

Anselm Feuerbach führt eine Menge sowohl von Zeugnissen als von Thatsachen an, aus denen die bezeichnete Auffassung unverkennbar hervorgeht. Der Gott und seine Statue waren unzertrennliche Begriffe, und Alles was jenen zukam, wurde auf diese übertragen. An die Statue richteten sich die Hymnen und die Gebete; ihre Kniee wurden in Augenblicken der Noth umfaßt. Der Tempel galt als der wirkliche Wohnsitz des Gottes dem er geweiht war; hier hatte sich derselbe im buchstäblichen Sinne des Wortes häuslich niedergelassen. Die Statuen anderer Götter die ihm nahe verwandt, oder die als seine besonderen Freunde angesehen wurden, waren zur Gesellschaft um ihn versammelt; selbst für den nöthigen Hausbedarf war gesorgt. Ganz wie lebende Wesen wurden die Statuen gehegt und gepflegt: sie wurden bekränzt, gesalbt, gebadet, sogar mit Possenspielen erlustigt. Man bot Alles auf, um ihnen ihren Wohnsitz angenehm zu machen. Denn sie konnten denselben verlassen, und ihn mit einem glücklicheren Boden vertauschen: es lag aber überaus viel daran, daß einem solchen Unglück vorgebeugt wurde. Denn solange einer bedrängten Stadt das Bild ihres Schutzgottes nicht entrissen wurde, war noch nicht alle Hoffnung geschwunden; aber man besorgte oft, die Statue möge selbst zu dem Feinde übergehen, und so die verwaiste Heimath dem Verderben preisgegeben werden. Als Tyrus von Alexander belagert wurde, legte man, in Folge eines Traumgesichtes; der Statue des Apollo goldene Ketten an, und befestigte dieselben an dem Altar des Hercules, damit dieser den Gott zurückhalte [2]. In Griechenland gab es Statuen die von jeher Fesseln getragen hatten, damit man ein für allemal ihrer Treue versichert wäre: so die Aphrodite Morpho zu Sparta, und ebendaselbst die Statue des Enyalios. Götterbilder, der erstürmten Stadt entrissen, waren erst das Zeichen des vollendeten Sieges; und mit ihnen wurde ihre schirmende Macht auf fremden Boden verpflanzt, um dort gleichsam neue Wurzel zu schlagen. Mitunter gebot ein Orakelspruch, das Götterbild eines fremden Volkes dem Vaterlande einzuverleiben; Statuen von anerkannter Segenskraft, wie die der Aeaciden, erbat man sich in entscheidenden Momenten als Bundesgenossen und Mitkämpfer von ihren Besitzern, und holte sie feierlich ab. Eine Sage bei Servius läßt sogar eine Statue des Apollotempels zu Delphi,

[1] Aug. De civit. Dei, 8. c. 23. n. 1.

[2] Quasi illo deo Apollinem retenturo. Curt. 4. p. 98.

in eigener göttlicher Kraft nach Corcyra wandern, und die Mauern dieser Stadt vertheidigen.

In der Regel schlummerte zwar die dämonische Kraft, mit welcher die Gegenwart der Götter in ihren Statuen diese erfüllte; aber sie konnte von außen geweckt werden, und trat dann wunderthätig ins Leben. So wurde manchen Statuen selbst das Vermögen der Weissagung zuerkannt, wie jenem Bilde der Hecate das Theagenes immer mit sich trug, und um Rath befragte. Noch Pausanias sah auf dem Markte von Pharä in Achaia ein Bild des Hermes, an welches man sich unmittelbar zu wenden hatte, um über die Zukunft belehrt zu werden: man sagte der Bildsäule sein Anliegen ins Ohr, und die erste Stimme die sich hören ließ, nachdem man den heiligen Bezirk verlassen hatte, galt als Orakel. Anderwärts hatte man von den Lippen der Statue selbst das Wort des Gottes vernommen; wie denn nach Plutarch und Valerius Maximus zu Rom eine Bildsäule der Fortuna mit eigenem Munde ihre Zufriedenheit zu erkennen gab über die Art, wie sie geweiht worden war. Zu Daphne aber wollte man von der Apollo-Statue des dortigen Tempels den Klang der Cither gehört haben [1].

Alle diese Thatsachen wird, wer nur Einiges von den Erscheinungen des Spiritismus in den letzten drei Jahrzehnten gehört, weder unwahrscheinlich noch unerklärlich finden. Uebrigens standen allerdings nicht alle Götterstatuen unter der angegebenen Rücksicht in gleichem Ansehen. Es gehörte eine höhere Kraft dazu, die beseelten von den nicht beseelten zu unterscheiden: so heißt es bei Suidas von Heraiscus, er sey von Natur im Stande gewesen, „unter den heiligen Statuen die lebendigen und die nicht lebendigen zu erkennen". Weiter waren es nicht in allen Fällen böse Geister, welche in den als lebendig geltenden Statuen wirkten: mitunter mußte der Betrug der Götzenpriester sie ersetzen. Theodoret von Cyrus erzählt im letzten Buche seiner Kirchengeschichte, wie ein Bischof von Alexandria, Theophilus, der dritte Nachfolger Athanasius' des Großen, die Götterstatuen in jener Stadt zerstörte, und dabei die Betrügereien der Priester an den Tag brachte. „Dieselben verfertigten, theils aus Erz theils aus Holz, Götterbilder die inwendig hohl waren; diese stellten sie an der Wand des Tempels in solcher Weise auf, daß sie durch einen von außen unsichtbaren Zugang in das Innere eintreten konnten. Von dort aus gaben sie dann je nach den Umständen ihre Anweisungen, und das betrogene Volk that gewissenhaft, was der Gott befohlen hatte" [2]. Aber auch dieses Zeugniß bestätigt nur den Satz, den wir im Anfange ausgesprochen haben: die Götterstatue war, dem

[1] Nach Feuerbach, S. 21 ff. (Cit. 24*.)

[2] Theodoret. Ecclesiast. histor. l. 5. cap. 22.

Glauben der Heiden nach, nicht das Bild des Gottes, sondern der Gott selber. Ist es nothwendig, daß wir noch auf das Zeugniß des heiligen Geistes verweisen, bei dem Propheten Daniel 14, 5, im Buche der Weisheit 13, 10 ff., und an anderen Stellen?

417. Zu welchem Zwecke wir aber jenen Satz hier betonen, das ist in der Ueberschrift bereits angedeutet. Man hat schon oft darauf hingewiesen, daß bei den Griechen sich die Plastik am entschiedensten von der Baukunst losgetrennt und selbständig entwickelt, und daß sie eben darum in Hellas auch eine so hohe Stufe von eigenthümlicher Vollkommenheit habe erreichen können[1]. „Die Kunst", schreibt in diesem Sinne Lübke, „in welcher die Griechen vorzüglich allen andern Völkern voranstanden, und immer voranstehen werden, war die Plastik[2]. Was die in diesen Worten ausgedrückte Thatsache angeht, so vermögen wir unserseits dieselbe als wirklich nur in sofern anzuerkennen, als man in den Leistungen der Plastik bloß die technische Vollendung derselben ins Auge faßt, und von ihrem ästhetischen oder kalleotechnischen Werthe absieht. Indeß nicht um diese Frage ist es uns augenblicklich zu thun, sondern um den Grund der erwähnten historischen Erscheinung. Nicht, wie Lübke (a. a. O.) meint, „in der Naturanlage der Griechen, die eine wunderbare Einheit von Natur und Geist darstellt", dürfte dieser Grund zu suchen seyn, sondern einfach in der Thatsache die wir in der vorigen Nummer festgestellt haben.

Die Aufgabe der Plastik in Hellas war ja unbedingt die höchste die sich denken läßt: nicht das todte Bild des Gottes, sondern den beseelten oder doch zu beseelenden Gott selbst zu schaffen sah sie sich berufen. Lag in diesem ihrem Berufe für sie naturgemäß die mächtigste Aufforderung, unermüdet nach der höchsten Vollendung zu ringen, so stand sie zugleich durch denselben hoch über jeder anderen Kunst. Und was insbesondere die religiöse Architectur betrifft, so konnte diese um so weniger beanspruchen, daß die Plastik sich ihrem Dienste hingebe und abhängig von ihren Bedürfnissen sich entwickele, als ja gerade sie sich an erster Stelle angewiesen sehen mußte, für die Verherrlichung dessen was die Plastik geschaffen, ihre ganze Kraft einzusetzen. Denn der Tempel galt lediglich als der Wohnsitz des von der Plastik erzeugten Gottes; nur um seinetwillen wurde derselbe erbaut, nur ihn hatte man im Auge bei allen Einrichtungen welche darin getroffen wurden; für die gemeinsamen religiösen Handlungen des Volkes war er nicht bestimmt. So hoch der Besitzer des Hauses über diesem selber, eben so hoch mußte mithin in Griechenland die Plastik über der Baukunst stehen.

---

[1] Vgl. F. Schlegel, S. 177. (Cit. 178*.)

[2] Lübke, Bd. 1. S. 111. (Cit. 23*.)

II.

Die Lehre der Kirche von der Bestimmung der religiösen Sculptur und Malerei. Unter welcher Rücksicht, außer den Thatsachen der übernatürlichen Offenbarung, auch solche die der Geschichte der Kirche angehören, ihre rechtmäßigen Vorwürfe bilden. Ihre wesentliche Bestimmung nöthigt die zwei bildenden Künste, als die eigentlichste und vorzüglichste Stätte ihrer Thätigkeit das Gotteshaus zu betrachten; anderseits müssen sie sich berufen sehen, die religiöse Architectur zu ganzer Vollendung der ihr eigenen Schöpfungen zu unterstützen. Der von Gott gesetzten Ordnung gemäß stehen sie folglich dieser Kunst gegenüber in dem Verhältnisse der Unterordnung und Abhängigkeit; und darin daß sie dieser Ordnung sich fügen, liegt eine wesentliche Bedingung ihrer Blüte. Ein unberechtigter Vorwurf gegen die gothische Architectur.

418. Eine durch und durch andere Aufgabe, als in den Tagen ihrer „classischen" Blüte, haben die zwei bildenden Künste unter den christlichen Völkern zu erfüllen. „Die Bilder im Gotteshause", schrieb einst Gregor der Große an den Bischof Serenus, und an Secundinus einen Einsiedler, „sollen für die gewöhnlichen Leute das seyn, was für Gebildete die Bücher sind. Das Volk soll durch dieselben belehrt werden, soll durch sie erfahren, wie es sein Leben einzurichten habe; die Bilder sollen durch die Thatsachen welche sie darstellen, die Gemüther zu religiösem Ernste, zur Furcht Gottes, zur Liebe unseres Erlösers wirksam anregen" 339). In voller Uebereinstimmung hiermit hat das Concil zu Trient folgendermaßen entschieden. „Die Gemälde und anderartige" (plastische) „Bilder, welche die historischen Momente des Werkes unserer Erlösung darstellen, unterweisen die Christenheit, und gewöhnen dieselbe, der einzelnen Wahrheiten des Glaubens zu gedenken, und sie fort und fort zu beherzigen. Ueberhaupt gereichen religiöse Bilder jeder Art der Christenheit zu großem Vortheil. Denn wie sie einerseits ihr die Erweise der Liebe und die Gnaden nahe legen, welche Christus der Herr ihr hat zu Theil werden lassen, so führen sie ihr anderseits die Wunder vor Augen, die Gott durch seine Heiligen wirkt, sowie die zum Guten anregenden Beispiele dieser Letzteren: Alles dazu, damit ein Jeder Gott dem Herrn dafür Dank sage, sein Thun und seine Gesinnung dem Vorgange der Heiligen gemäß einrichte, und sich getrieben fühle, Gott anzubeten, ihn zu lieben, und ein gottesfürchtiges Leben zu führen" 340). Diese Lehre, befiehlt das Concil, sollen die Bischöfe mit eifriger Sorgfalt verkündigen; und es verhängt schließlich die Strafe des Bannes über jeden Christen, welcher den ausgesprochenen Grundsätzen zuwiderlaufende Anschauungen aufstellen oder festhalten wollte.

Darum weist denn auch der römische Katechismus die Seelsorger an, über den Zweck der religiösen Bildwerke das Volk in diesem Sinne

zu belehren: „dieselben seyen dazu angefertigt, damit der Christ durch sie die Thatsachen des alten und des neuen Testamentes kennen lerne, und derselben öfter gedenke, durch diese Erinnerung aber an die Thaten Gottes und an sein Wirken mächtig angetrieben werde, Gott zu lieben und ihm zu dienen; und in ähnlicher Weise würden im Gotteshause Bilder von Heiligen angebracht, damit man die Letzteren verehre, und sich aufgefordert fühle, in Gesinnung und Wandel ihrem Beispiele zu folgen" [1].

Was diese Zeugnisse lehren, ist genau dasjenige, was wir in den früher [2] gegebenen Definitionen bereits kurz zusammengefaßt haben: die zwei bildenden Künste insofern sie als religiöse auftreten, sollen der übernatürlichen Offenbarung angehörende Thatsachen, die eine in stereometrischen die andere in planimetrischen Gestaltbildern, so darstellen, daß die Darstellung geeignet ist, die Christenheit zu erbauen. Die Zeugnisse bestätigen mithin die Uebereinstimmung unseres Systems mit der Wahrheit; überdies enthalten dieselben zugleich die volle Erklärung des Begriffs, den wir in unseren Definitionen mit dem Worte „erbauen" ausgedrückt haben.

419. Aber fehlt nicht in den Letzteren, insofern darin die Vorwürfe der zwei bildenden Künste angedeutet werden, ein Element, welches das Concil sowohl als der römische Katechismus ausdrücklich nennen, nämlich die Züge aus dem Leben der Heiligen?

Zunächst gibt es nicht wenige Heilige, sowohl des neuen als des alten Bundes, welche die Offenbarung uns kennen lehrt: wir erinnern nur an das erste Menschenpaar, Abel, Noe, Abraham, Moyses, Job, David, Judith, Esther, die Propheten, Johannes Baptista, St. Joseph, die Apostel, den ersten Märtyrer, — der heiligen Mutter Gottes gar nicht zu gedenken. Indeß auch von jenen weit zahlreicheren Heiligen, deren Leben in die Zeit nach dem Abschlusse der Offenbarung fiel, haben freilich ohne Zweifel die Worte des Concils zu gelten. Diese Heiligen, und ihre Werke und Schicksale, können nun allerdings nicht als Thatsachen bezeichnet werden, welche unmittelbar der Offenbarung angehören. Aber es ist zu beachten, daß wie die bildenden so auch die übrigen religiösen Künste, wo sie Erscheinungen aus dem Leben dieser Heiligen behandeln, das niemals um dieser Erscheinungen selbst willen zu thun haben, sondern zunächst lediglich, insofern dieselben einen geeigneten Ausdruck, eine angemessene Illustration bilden für irgend eine Thatsache der Offenbarung. Ein Gemälde z. B. das ein Martyrium verherrlicht, will uns die Thatsachen nahe legen welche in den Worten des Herrn enthalten sind: „Wer um meinetwillen sein Leben verliert, der

[1] Catechism. Rom. p. 3. c. 2. n. 14.
[2] N. 386. S. 274*. N. 391. S. 281*.

wird es finden", und „Selig sind die Verfolgung leiden um der Gerechtigkeit willen", und „Bleibe treu bis zum Tode, und ich gebe dir die Krone des Lebens", und hundert andere. Die einfach edle Statue des heiligen Bruno in der Kirche Santa Maria degli Angeli zu Rom (von dem französischen Künstler Houdon) weist uns auf alle jene Thatsachen der Offenbarung hin, auf welche sich die Lehren von der Selbstverläugnung, der Entsagung und der Buße gründen. Doch es ist wohl nicht nöthig, daß wir uns durch weitere Beispiele erklären. Wer die Formularien des Meßbuches für die Feste der Heiligen kennt, sowie die Psalmen und Responsorien und Antiphonen des Breviers, und die für die erste und dritte Nocturn in demselben gegebenen Lectionen, dem kann es nicht schwer seyn, zu jeder guten Darstellung eines Zuges aus dem Leben eines Heiligen die Thatsachen der Offenbarung zu bezeichnen, für welche jene die Illustration bildet.

Nur unter dieser Rücksicht, wir wiederholen es, bilden die Erscheinungen welche die Geschichte der Kirche in dem Leben ihrer Heiligen umschließt, den angemessenen Vorwurf für die religiösen Künste. Denn die Leuchte des übernatürlichen Lebens ist für die Christenheit nicht menschliches Thun als solches und für sich, mag es noch so groß seyn und noch so bewunderungswürdig, sondern einzig die übernatürliche Wahrheit, das Wort Gottes. Es war darum ein sehr richtiges Verfahren, das den Werth des schönen Buches noch um ein Bedeutendes erhöht, wenn Alban Stolz in seinem „Die heilige Elisabeth" an das Ende eines jeden der zahlreichen Abschnitte eine dem Inhalt entsprechende Stelle aus der heiligen Schrift gesetzt hat.

420. Aus der hiermit festgestellten Bestimmung der Vorwürfe der zwei bildenden Künste und ihrer Aufgabe, ergibt sich nun ihre Stellung der religiösen Architectur gegenüber von selbst.

Nicht ohne Grund redet sowohl Gregor der Große und das Concil zu Trient als der römische Katechismus an jenen Stellen, denen wir ihre in der vorletzten Nummer angeführten Worte entnommen haben, zunächst und vorzugsweise von den religiösen Bildwerken im Gotteshause 341). Sollen ihre Werke die Christenheit erbauen, also religiöse, übernatürliche Thätigkeiten in den Seelen veranlassen, dann kann es den bildenden Künsten keineswegs gleichgültig seyn, ob die Eigenthümlichkeit des Ortes wo jene dem Beschauer entgegentreten, die von ihnen beabsichtigte Wirkung unterstützt, oder beeinträchtigt. Wie aber an vielen Orten die Umstände mehr oder weniger das Letztere mit sich zu bringen pflegen, so gibt es schlechthin keinen Ort, der sowohl vermöge seiner eigenen Bedeutung und Beschaffenheit, als auf Grund der heiligen Handlungen die sich innerhalb seiner Mauern vollziehen, in solchem Maaße dazu angethan wäre, jene Wirkung mächtig zu fördern und zu

verstärken, wie die Schöpfung der religiösen Architectur, das Gotteshaus. In ihrem eigenen Interesse haben darum die bildenden Künste eben dieses als den eigentlichen Ort für ihre religiösen Arbeiten zu betrachten.

Dazu kömmt aber noch, daß auch ihrerseits die Architectur sich angewiesen sieht, für die Vollendung ihrer eigenen Werke die Hülfe der zwei anderen Künste in Anspruch zu nehmen. An die Erstere stellten wir im achten Abschnitte die Forderung, daß sie in dem Gotteshause die vorzüglichsten Thatsachen zum Ausdruck zu bringen suche, von denen die Geschichte des Reiches Gottes und seiner Kirche getragen wird; wir zeigten bald darauf, wie namentlich die gothische Richtung dieser Forderung in vorzüglicher Weise zu entsprechen wußte: aber wir sahen uns dabei doch schließlich zu der Bemerkung veranlaßt, daß es über die Kräfte der Architectur gehe, auch nach dieser Seite hin ganz Vollendetes zu leisten, und zwar deßhalb, weil sie, wo es sich um Thatsachen handelt, dieselben nicht eigentlich darzustellen, sondern nur in symbolischer Weise mehr oder weniger dunkel anzudeuten vermag[1]. Gerade das nun was in dem Gotteshause die Architectur dargestellt zu sehen wünschen muß, ohne selbst im Stande zu seyn es anders als unvollkommen auszudrücken, gerade das bildet, wie wir vorher sahen, ihrer ganz eigentlichen Bestimmung nach den Vorwurf der religiösen Plastik und Malerei: alle jene Thatsachen, welche die Geschichte des Reiches Gottes nach seiner ganzen Ausdehnung umschließt, von den Tagen der Schöpfung bis zu seiner Vollendung im Weltgerichte und in der an dasselbe sich schließenden ewigen Vergeltung. Wie mithin ihre eigene Bestimmung die zwei bildenden Künste darauf hinweist, den Ort für die Entfaltung einer segensreichen Wirksamkeit an erster Stelle in den Schöpfungen der religiösen Architectur zu suchen, so dürfen dieselben von vornherein darauf rechnen, daß sie dieser, als für die große ihr gewordene Aufgabe geradezu unentbehrliche Gehülfinnen, im höchsten Maaße willkommen seyn werden.

Die natürliche Stellung der Malerei und der Plastik der religiösen Architectur gegenüber ist hiernach unverkennbar ein Verhältniß der Abhängigkeit und der Unterordnung. Sie bedürfen der Architectur, weil ihnen ohne dieselbe die Grundbedingung einer erfolgreichen Thätigkeit mangelt, die zur Förderung der durch sie zu veranlassenden religiösen Acte geeigneten Räume; und wenn anderseits freilich auch die Architectur, sollen anders ihre eigenen Werke in der ganzen wünschenswerthen Vollendung dastehen, ihrer nicht entrathen kann, so ist dieselbe doch nicht in der Lage, wenn sie nicht sich selbst opfern will, sie anders als in ihrem Dienste und in geziemender Unterordnung zur Mitarbeit bei der Lösung ihrer Aufgabe zuzulassen.

[1] Vgl. oben N. 337. S. 180*. N. 345. S. 194* ff.

Im heidnischen Alterthum bestand freilich das gerade entgegengesetzte Verhältniß; aber wir haben gesehen, warum. Wären die Schöpfungen der bildenden Künste, gleich den Götterstatuen in Hellas, das Höchste was es auf dieser Erde gibt, dann würde freilich auch die religiöse Sculptur der christlichen Zeit berechtigt seyn, wie es die griechische war, sich die Architectur dienstbar zu machen, und von ihr die für ihre Bilder geeigneten Räume zu fordern. Aber unvergleichlich viel höher, als selbst die verehrungswürdigsten Darstellungen der Malerei oder der Sculptur, steht in der Kirche Gottes, mit der Verkündigung des Wortes Gottes und den Sacramenten, das Opfer des neuen Bundes in dem Geheimnisse des Leibes und Blutes Christi. Für dieses unvergleichlich viel Höhere die entsprechenden Räume zu schaffen, dazu ist im Christenthum die religiöse Architectur berufen; und weil sie unter allen Künsten an erster Stelle und am meisten unmittelbar diesen höchsten Geheimnissen dient, und weil sie gerade das Wesentlichste und das Bedeutendste für die würdige Vollziehung derselben hervorbringt, darum gebührt ihr unter allen unbestreitbar der höchste Rang. Wollen die bildenden Künste ersprießlich wirken, wollen sie ihrer gedeihlichen Entwickelung zu hoher Blüte nicht selbst hindernd in den Weg treten, dann bleibt ihnen nichts übrig, als der angedeuteten Ordnung sich zu fügen; denn dieselbe wurzelt in der Natur der Dinge und ihrem Wesen, und mit diesen in der Weisheit Gottes: und jedes Bestreben das gegen sie ankämpft oder sie ignorirt, muß darum immer mißlingen. Es ist sicher gegründet, wenn vor Jahren in einer unserer besten Zeitschriften der Gedanke ausgesprochen wurde, die Wiederbelebung der religiösen Malerei während des laufenden Jahrhunderts habe bis dahin nur deßhalb zu so geringen Resultaten, auch für die Malerei selber, geführt, „weil es an dem richtigen Verständniß für die Architectur, als die Königin der Künste, fehlte" [1].

Eben darum hat man auch Unrecht, wenn man der gothischen Baukunst daraus einen Vorwurf machen zu können glaubt, daß sie die bildenden Künste beeinträchtige, indem sie der Sculptur fast nur ornamentale Functionen zugestehe, der Malerei nur einen sehr beschränkten Raum gewähre. Wahr ist die Thatsache freilich: aber für eine Schmälerung des Werthes der gothischen Kunst und ihrer Verdienste läßt sie sich keineswegs verwerthen. Die Architectur besitzt eben von Gottes Gnaden das volle Recht unabhängiger und selbständiger Ausbildung; und wenn es ihr gelingt, sich zu einer Höhe der Vollendung zu erheben, auf der sie der Hülfe anderer Künste nur noch in sehr beschränktem Maaße bedarf, so kann ihr das nicht allein nicht zum Tadel gereichen, sondern es ist ein Beweis mehr für die Fruchtbarkeit und den Reichthum des Geistes

[1] Hist.-pol. Blätter, Bd. 68. S. 437.

der sie beseelt. Sie ist ja nicht der bildenden Künste wegen da: sondern die bildenden Künste sowohl als die Architectur sind berufen, in einträchtigem Zusammenwirken das nicht „sich selber sucht", um die Verherrlichung Gottes und die Erbauung derer die ihm anhangen, sich verdient zu machen. Nur, wer sich entweder auf den Standpunkt des hellenischen Göttercultus stellt, oder mit der modernen Aesthetik an die „absolute Relationslosigkeit" der schönen Künste glaubt, kann durch die Thatsache die wir zugegeben haben, einen Tadel der gothischen Richtung begründen wollen.

§. 2.

Ueber die Schönheit der Gestalten in den Werken der religiösen Plastik und Malerei.

I.

Nachweis, daß die religiöse Plastik und Malerei zu den „schönen" Künsten gehören. Worin wesentlich der „ästhetische Werth" ihrer Darstellungen bestehe. Digression über die Frage von der historischen äußeren Erscheinung des Erlösers. In welcher Weise die religiöse Malerei und Plastik bei ihren Gestalten, um den ästhetischen Werth derselben zu erhöhen, auch auf die Regelmäßigkeit des Baues und auf die Carnation bedacht seyn sollen.

421. Daß die zwei bildenden Künste wo sie als religiöse auftreten, um ihrer wesentlichen Aufgabe willen darauf bedacht seyn müssen, ihren Leistungen möglichst bedeutenden ästhetischen Werth zu geben, das ergibt sich aus dem bereits im Anfange dieses Buches [1] von uns Gesagten. Ob sie anderseits die Mittel besitzen, unter den entsprechenden Umständen Werke hervorzubringen von hervorragender Schönheit, das kann wohl nur der bezweifeln, der weder von ihrer Geschichte etwas weiß, noch jemals Gelegenheit hatte, Schöpfungen wie die Wandmalereien von Eduard Steinle im Chore des Straßburger Münsters [2], in der Kirche des heiligen Aegidius zu Münster i. W., und in anderen Gotteshäusern, die Statuen Christi, der heiligen Jungfrau und der Apostel an den Pfeilern im Chore des Domes zu Cöln, die Statuengruppen am Portal und in der Vorhalle des Domes zu Freiburg, welche Schnaase im vierten Bande seiner „Geschichte" ausführlich beschreibt, oder andere von uns bei verschiedenen Anlässen erwähnte Meisterwerke, irgendwie kennen zu lernen. Die hiermit angegebenen sind aber die zwei Merkmale, die wir im siebenten Abschnitt gefordert haben, damit eine Kunst den „schönen Künsten" beigezählt zu werden berechtigt sey.

---

[1] N. 235. 236. S. 8* ff. [2] Vgl. Hist.-pol. Blätter, Bd. 83. S. 17 ff.

422. Aus den im letzten Paragraphen hinsichtlich der Vorwürfe der zwei bildenden Künste gemachten Andeutungen geht zur Genüge hervor, daß denselben eine reiche Fülle von Erscheinungen geboten ist, welche sich durch inneren ästhetischen Werth und geradezu durch ächte Schönheit in hohem Maaße auszeichnen. Den zwei Künsten selbst fällt lediglich die Aufgabe zu, das in der Geschichte Gegebene oder doch Angedeutete, der Offenbarung und der richtigen Philosophie gemäß, und in treuem Anschlusse an die von der Kirche gutgeheißene Weise, aufzufassen und auszugestalten, und es dann, in plastischer oder graphischer Darstellung, der Christenheit so vorzuführen, daß das erbauende, das heißt das den Glauben, die Furcht Gottes und die Liebe zu ihm fördernde Moment das darin liegt, in lebendiger Klarheit und das Gemüth wirksam anregender Anschaulichkeit hervortritt und sichtbar wird. Die Elemente oder die Mittel die ihnen hierfür zu Gebote stehen, sind der Ausdruck im Gesichte und in der Haltung der Personen, deren Stellung und Beziehung zu einander, die Gewandung, und nicht selten auch symbolische Zugaben.

Wo der Künstler es versteht, diese Elemente mit Umsicht und Verständniß zu handhaben, so daß das eben bezeichnete erbauende Moment zu lebendigem Ausdruck gelangt, da wird der Natur der Sache nach seine Leistung in jedem Falle auch bedeutenden ästhetischen Werth haben. Insbesondere wird dieselbe immer, ob auch meistens neben anderen, Bilder von Personen enthalten, welche durch übernatürlich-ethische Schönheit der Seele hervorragen, und diese ihre innere Schönheit wird in den bezeichneten sichtbaren Elementen zum Ausdruck kommen.

Indeß zur vollen Schönheit des Menschen, wie wir im ersten Buche sahen[1], gehört wesentlich auch die zweckmäßige und harmonische Bildung der einzelnen Theile des Leibes, und der Vigor der Lebensfarbe oder, um den Ausdruck Lessings anzuwenden, eine ansprechende Carnation. Dem Gedanken gegenüber, den wir zuletzt aussprachen, muß sich darum die Frage erheben, ob denn die bildenden Künste wo sie als religiöse auftreten, nur den Ausdruck, und nicht auch diese zwei Elemente verwenden sollen, um den ästhetischen Werth und damit die religiöse Wirksamkeit ihrer Arbeiten zu erhöhen. Wir sehen in dieser Beziehung von verschiedenen Richtungen der Künste verschiedene Grundsätze befolgt. Es dürfte aber zu vollerer Klärung der gestellten Frage nicht unnütz seyn, wenn wir, bevor wir dieselbe beantworten, zunächst einen analogen Gegensatz der Anschauungen bezüglich eines anderen Punktes kennen lernen. Derselbe ist an sich zwar anderer Art als der in Rede stehende, dabei aber doch mit demselben nahe verwandt, und zugleich gerade für die

[1] N. 100. 101. S. 133 ff.

bildenden Künste von besonderem Interesse: wir meinen die Frage über die historische Gestalt des Gottmenschen und das Aeußere seines allerheiligsten Leibes, während er auf dieser Erde lebte.

423. Eine irgend zuverläßige Ueberlieferung hierüber — und das Nämliche gilt hinsichtlich der heiligen Jungfrau — war den Kirchenvätern nicht bekannt, wie dieses der heilige Augustin klar andeutet 342). Dadurch war es möglich, daß sich unter ihnen zwei einander entgegengesetzte Ansichten bildeten.

Der älteren zufolge welche, mehr oder minder entschieden, Justin der Märtyrer, Tertullian, Cyprian, Clemens und Cyrillus von Alexandria, Basilius der Große vertreten, war der Herr dem Leibe nach unschön, ohne Wohlgestalt, von unscheinbarem Aeußeren 343). Aber sehr bald machte sich dieser Anschauung gegenüber eine andere geltend. Schon Origenes gesteht dem Celsus zwar noch zu, daß der Leib des Erlösers „unschön" (δυσειδές), aber nicht mehr, daß seine Erscheinung nicht würdevoll, oder seine Statur klein gewesen sey [1]. Entschiedener redet Chrysostomus. „Die Volksmenge konnte den Herrn nicht lassen, weil sie ihn liebten und bewunderten, und ihn beständig zu sehen verlangten. Denn wer hätte sich gern getrennt von einem Manne der solche Wunder wirkte? wer hätte nicht wenigstens sein Angesicht sehen wollen, und den Mund aus dem solche Worte hervorgingen? Und nicht allein wenn er Wunder wirkte, zog der Herr Aller Augen auf sich, sondern in seiner bloßen gewöhnlichen Erscheinung lag eine übergroße Fülle von Anmuth. Das hatte einst von ihm der Prophet geweissagt: ‚Herrlich in deiner Schönheit bist du vor den Kindern der Menschen.' Freilich heißt es von ihm bei dem Propheten Isaias, daß er ‚nicht Wohlgestalt hatte noch Schönheit'; aber entweder ist in diesen Worten von der unaussprechlichen hohen Schönheit seiner göttlichen Natur die Rede, oder der Prophet hat den Zustand im Auge in welchen den Erlöser sein Leiden brachte, und die Erniedrigung der er sich am Kreuze überantwortete, sowie die Anspruchslosigkeit und Einfachheit, die er sein ganzes Leben hindurch üben wollte" [2]. Und nicht minder entschieden drückt sich Hieronymus aus in seinem Briefe an die Principia, in welchem er der Jungfrau den 44. Psalm auslegt. Zu dem Verse auf den wir eben den heiligen Chrysostomus sich berufen hörten, „herrlich in deiner Schönheit bist du vor den Kindern der Menschen", bemerkt Hieronymus zunächst, derselbe stehe nicht in Widerspruch mit den Worten aus dem Propheten Isaias, weil in diesen von dem Leiden des Erlösers die Rede sey, — ganz wie in der vorher angeführten Stelle Chrysostomus. Dann setzt er hinzu: „Der Verfasser des Psalmes

---

[1] Orig. contr. Cels. l. 6. n. 75. (Maurin. 689.)

[2] Chrys. in Matth. hom. 27. al. 28. n. 2. (in cap. 8. v. 18.)

will nicht etwa sagen, die göttliche Natur des Herrn sey schöner als die Menschen: denn mit dieser läßt sich nichts vergleichen; sondern abgesehen von der Zeit seines Leidens am Kreuze, ist Christus schöner als irgend ein anderer Mensch" 344).

Wie sich aus den Bildern der Katacomben ergibt[1], dürfte man in Rom diese Ansicht schon seit den ältesten Zeiten festgehalten haben. Seit dem Ausgange des vierten Jahrhunderts wurde sie die herrschende in der ganzen Kirche; man dachte sich den Erlöser als ein Ideal vollkommener menschlicher Schönheit, und so stellten ihn die Künste dar. Eine genaue von dieser Anschauung ausgehende Beschreibung der äußeren Erscheinung des Herrn findet sich in dem Briefe an den Kaiser Theophilus „Ueber die heiligen verehrungswürdigen Bilder", welcher dem heiligen Johannes von Damascus zugeschrieben wird, nach Combefis und Lequien aber von drei orientalischen Patriarchen herrühren soll. Dort wird berichtet, der Heiland sey in seinem Aeußeren seiner jungfräulichen Mutter vollkommen ähnlich gewesen; Constantin habe sein Bild malen lassen „wie ihn die alten Geschichtschreiber schildern: nach diesen aber war er von hohem Wuchse, hatte schöne Augen, zusammengewachsene Augenbrauen, eine große Nase, krauses Haupthaar, lange Finger, den Nacken etwas gebogen, einen dunklen Bart, ein gesundes Aussehen, eine gelbliche (σιτόχροος weizenfarbig) Hautfarbe, wie seine Mutter; seine Stimme klang voll und schön, seine Rede war freundlich und herzgewinnend, seine Erscheinung trug das Gepräge der Ruhe, der Milde, der Sanftmuth und Geduld"[2].

An und für sich steht es einem Jeden frei, die eine oder die andere der hiermit wiedergegebenen zwei Ansichten für wahr zu halten; denn wie wir von dem heiligen Augustin bereits vernahmen, die Offenbarung läßt die Frage unentschieden. Was übrigens die erste Ansicht angeht, welche dem Herrn die Leibesschönheit abspricht, so fanden die Vertreter derselben den einzigen eigentlichen Beweis dafür in den Worten des Propheten Isaias 53, 2. 3., wie das schon aus den von uns früher angeführten Aeußerungen von Clemens und Basilius hervorgeht[3]. Aber die Worte des Propheten berechtigen keineswegs zu einer solchen Folgerung; das heben in den vorher gegebenen Zeugnissen Chrysostomus und Hieronymus mit Recht hervor, und Theodoret von Cyrus sagt gleichfalls, daß bei dem Propheten in jenen Versen nur von der Zeit des Leidens des Herrn die Rede sey[4]. Hervorgegangen seyn dürfte

---

[1] Vgl. oben N. 282. S. 80*.
[2] Opp. S. Io. Damasc. ed Lequien 1. p. 631.
[3] Oben, N. 26. S. 43. N. 82. S. 108. Vgl. Orig. contr. Cels. 6. n. 75.
[4] Theodoret. in ps. 44, 3. (ed. Schulze 888.)

die Ansicht von der wir reden, aus einer einseitigen und zu starken Betonung der Wahrheit von dem geringen Werthe der Leibesschönheit, die sich bei einer strengeren ascetischen Richtung leicht ergeben konnte. Jene Wahrheit haben wir selbst im ersten Buche wiederholt ausgesprochen und begründet; aber etwas Anderes ist es offenbar, der Ueberzeugung seyn, daß die Schönheit des Leibes keinen hohen Werth hat im Vergleich mit der Schönheit der Seele, und etwas Anderes, der Ersteren allen Werth absprechen. Denn, wie wir mit St. Augustin sagten, „nimmst du die eitlen Geister weg, welche dem Untersten nachlaufen als ob es das Höchste wäre, dann ist der Leib nicht Eitelkeit, sondern es leuchtet auch an ihm entsprechende Schönheit"; und mit Ambrosius von Mailand: „Wir sagen gewiß nicht, daß Leibesschönheit Tugend sey; aber wir verachten darum nicht die Anmuth: denn wie der Künstler besser arbeitet in dem gefügigeren Stoff, so glänzt in einem schöneren Leibe die Tugend reiner" [1]. Und so dürften wir allen Grund haben, uns der jüngeren Ansicht anzuschließen, wie sie namentlich in dem Schreiben an den Kaiser Theophilus ausgesprochen ist.

424. Kommen wir hiernach auf den Gegenstand zurück, von dem wir Veranlassung nahmen, auf dieses Thema einzugehen. Das war die Frage, ob die religiöse Sculptur und Malerei, um ihren Gestalten ästhetischen Werth zu geben, nur den Ausdruck, und nicht auch die zwei anderen Elemente der menschlichen Schönheit verwenden sollen, die harmonische Zweckmäßigkeit des Baues und die Carnation.

Es ist eine unter den Menschen weithin herrschende, freilich leicht zu erklärende Einseitigkeit, vermöge deren man den allgemeinen Begriff der Liebe mit dem der geschlechtlichen Liebe zu identificiren, und dem ganz entsprechend, als Elemente der Schönheit des Menschen nur jene Vorzüge zu kennen pflegt, welche das Individuum für jene des anderen Geschlechtes zum Gegenstande des Wohlgefallens und der Neigung zu machen geeignet sind. Der Irrthum der in dieser Verwechselung liegt, ist übrigens der besseren Philosophie auch des Heidenthums keineswegs entgangen. Wir sahen im ersten Buche, wie Themistius, Aristoteles und Plato die zuletzt bezeichneten Vorzüge, den großentheils sinnlichen Reiz der jugendlich blühenden Erscheinung (ὡραιότης), und die eigentliche wirkliche S c h ö n h e i t des Menschen (κάλλος) sehr verständig für zwei ganz verschiedene Dinge erklären [2].

Auf Grund dieser Unterscheidung beantwortet sich nun unsere Frage sehr einfach. Wo der Maler oder der Bildhauer darauf hinarbeitet, seine Gestalten mit den mehr sinnlichen Reizen jugendlicher Blüte auszustatten, da wird er nicht allein die eigentliche Wirkung seiner Werke,

---

[1] Oben, N. 27. S. 44 f. [2] Vgl. oben N. 207. S. 292.

insofern sie religiöse sind, beeinträchtigen, beziehungsweise vollständig aufheben, sondern auch, von ihrer eigentlichen Bestimmung ganz abgesehen, ihren ästhetischen Werth sehr wesentlich vermindern: seine Bilder mit den „jugendlich blühenden Gestalten ohne Schönheit" — es sind Plato's Worte — werden nicht besser seyn als die Verse schlechter Dichter, die man, wenn man die Wörter versetzt, nicht wiederkennt. „Jene edle wahre Schönheit" hingegen, um mit Themistius zu reden, „wie sie in den Schöpfungen der alten Kunst hervortritt, bei denen wer sie schätzen will, der Muße bedarf und eines geübten Auges", diese muß ohne Zweifel als ein Vorzug gelten, der die erbauende Wirkung religiöser Bildwerke nur fördern, ihren Werth in jeder Beziehung nur erhöhen kann, und darum allerdings immer angestrebt werden soll. Ein Streben dieser Art, wo es mit Umsicht und richtigem Gefühl verbunden ist, wird niemals Gefahr laufen, über die Leibesschönheit den Ausdruck zu vernachläßigen, oder das erbauende, übernatürlich-ethische Moment seines Vorwurfs gegen Carnation und Ebenmaaß der Glieder in den Hintergrund treten zu lassen.

II.

Die Sculptur und die Malerei als „monumentale" Künste. Drei wesentliche Rücksichten welche sie bei der Verschönerung von Werken der höheren Baukunst nothwendig bestimmen. Ob es wahr sey, daß die Kunst des Mittelalters die Leibesschönheit principiell vernachläßigt habe.

425. Im Allgemeinen und principiell haben wir durch das Gesagte die gestellte Frage beantwortet. Aber das ausgedehnteste Feld für ihre Thätigkeit bieten den zwei bildenden Künsten, wie wir sahen, die Gotteshäuser, die Schöpfungen der monumentalen Architectur: und gerade insofern sie diese durch ihre Leistungen zu vollenden und zu verschönern unternehmen, d. h. insofern sie als „monumentale" Künste auftreten, legen sich ihnen neben der, in der vorigen Nummer besprochenen Rücksicht auf die harmonische, der Natur entsprechende Zweckmäßigkeit des Baues ihrer Gestalten noch drei andere nahe, die sie in keiner Weise außer Acht lassen können.

Bezüglich der Leistungen der antiken Sculptur in Hellas versichert Anselm Feuerbach, daß, „wem es um eine Aehrenlese scheinbarer oder wirklicher Fehler" gegen die ideale Schönheit des menschlichen Leibes „zu thun sey, ein Solcher unter den noch erhaltenen Statuen auf eine reichliche Ernte rechnen könne". Zum Beweise hierfür verweist er auf die Mediceische Venus, den Laocoon, den Jupiter Serapis, die Pallas aus der Villa Albani, den Kopf der Niobe in Florenz, und mehrere andere Werke. Dann fährt er fort:

„Alle jene Abnormitäten aber an besseren Statuen verschwinden in der Regel dem Auge, wenn der Beschauer in eine gehörige Entfernung

von der Statue zurücktritt. War bei den Alten in früheren Zeiten Alles öffentlich, so sanken auch die Werke der plastischen Kunst erst in der späteren Zeit des römischen Privatluxus zu bloßen Kabinetstücken herab. Früher in den geräumigen Hallen der Tempel und Gymnasien, oder auf offenem Markte aufgestellt, nicht selten wohl von hohen Piedestalen getragen, waren die meisten bestimmt, aus einer gewissen Ferne betrachtet zu werden, und schon durch die Art ihrer Aufstellung gegen jede mikroskopische Kritik geschützt. So Manches was der griechischen Kunst eigenthümlich ist, die Vernachläßigung der Nebenpartien, die Hervorhebung der Grundformen und Flächen, das Arbeiten aus dem Großen ins Große, hängt mit dieser Oeffentlichkeit und Popularität der Kunst zusammen. Manchmal war es vielleicht sogar unumgänglich nöthig, die Verhältnisse einer Statue nicht aufs strengste *in abstracto* zu erfassen, sondern sie für die Ansicht von einem bestimmten Punkte aus zu modificiren. Vitruv schärft dem Baukünstler ein, auf die Täuschung des Auges Rücksicht zu nehmen, und gibt z. B. die Regel, die Säulen an den Ecken der Tempel stärker zu machen als die übrigen, weil jene, eines Hintergrundes entbehrend, schlanker erscheinen. Aehnliche Rücksichten waren dem Plastiker durch die Natur seiner viel freieren Kunst, und ihrer bei weitem ausgedehnteren Bestimmung, noch näher gelegt" [1].

In diesen Worten ist die erste der drei Rücksichten ausgesprochen die wir hervorheben wollten. Sie liegt in der ungewöhnlich bedeutenden räumlichen Ausdehnung, in der Weite und Höhe der Gebäude innerhalb deren die Bilder ihre Stelle finden. Offenbar müssen die Letzteren so gestaltet seyn, daß sie aus der Ferne gesehen sich schön ausnehmen. Darum sind sogenannte Verzeichnungen den zwei Künsten von denen wir reden, nicht bloß gestattet, sondern unter Umständen geradezu geboten, weil in vielen Fällen eine an sich richtige Zeichnung dem Beschauer aus der Ferne wie eine mißlungene erscheinen würde. „Hätte z. B. der Verfertiger der Farbenfenster im hohen Chore des Domes zu Cöln den darauf dargestellten Königsfiguren perspectivisch und anatomisch correcte Füße gegeben, anstatt dieselben sich in unnatürlicher Länge abwärtsziehen zu lassen, so würde man, selbst vom Triforium aus, davon nichts oder doch nur häßliche Klumpfüße wahrnehmen können. Aehnlich verhält es sich mit den Händen und den übrigen Körpertheilen solcher Gestalten."

Die zweite Rücksicht ergibt sich aus dem Verhältnisse, in welchem der in der Natur der Dinge gegründeten Ordnung zufolge die zwei bildenden Künste der Architectur gegenüber stehen. Wir haben in dem vorigen Paragraphen nachgewiesen, daß dieses Verhältniß das der Unterordnung und der Abhängigkeit ist; daß sie der Architectur zu dienen, ihren For-

[1] A. Feuerbach, S. 167 ff. (Cit. 24*.)

derungen sich anzupassen, und dadurch sowohl den Werken dieser Kunst als ihren eigenen höhere Wirksamkeit und höheren Werth zu geben berufen sind. Nun liegt aber im Wesen der Gotteshäuser, vor Allem jenen des gothischen Styles, der Character hohen Ernstes, stiller Innerlichkeit, feierlicher tiefer Andacht, der Ausdruck der Erhabenheit und Großheit, und des rastlosen Strebens nach oben. Mit diesem wesentlichen Gepräge des Baues den sie zieren sollen, würde es schlecht harmoniren, wenn die Sculptur und die Malerei, darauf bedacht sich selber zu empfehlen, sich mit auffallender Sorgfalt auf das Kleine und auf das Gefällige verlegen, wenn sie ihre Bilder, während dieselben nur um des Ganzen willen da seyn und dessen Totalwirkung verstärken sollen, als eigenes selbständiges Ganzes behandeln lassen, und die Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen wollten. Es ist vielmehr „nothwendig, daß sich das Genie des Bildhauers und des Malers, so zu sagen dem des Architecten identificire". Die Zeichnung der Bilder und die Drapirung der Gestalten muß streng seyn, ja selbst steif, ihre Haltung ruhig; das symbolische Moment muß das natürliche überwiegen; ein gewisser enger Kreis einfacher und eben darum traditioneller Motive darf in der Regel nicht überschritten werden; nicht eine naturgetreue, bis ins Detail ausgeführte Darstellung irgend einer Thatsache der heiligen Geschichte oder eines Ereignisses der Kirchengeschichte haben die Malerei oder die Plastik zu liefern, sondern vielmehr eine Andeutung desselben, eine Erinnerung daran: denn nur eine Solche fügt sich als untergeordneter Theil der Gesammtarchitectonik des Baues ein, während jene sich als für sich vollendetes selbständiges und in sich abgeschlossenes Ganzes geltend machen würde.

Friedrich von Schlegel sah in dem ehemaligen kleinen Augustinerkloster zu Paris die Statuen der alten fränkischen Könige, welche früher in dem Münster zu St. Denis standen, nach der gewaltsamen Zerstörung desselben aber nach Paris gebracht worden waren. Schlegel rühmt die Statuen; dieselben „sind, wie fast alle Bildnisse des Mittelalters, aus Sandstein gehauen, über Lebensgröße, vollständig bekleidet, und schienen mir ungleich vorzüglicher gearbeitet, als viele andere spätere Werke der Sculptur". Aber, fügt er hinzu, „man müßte sie noch an ihrer alten Stelle in der Kirche sehen: so einzeln sind sie durchaus aus ihrem Zusammenhange gerissen. Man muß überhaupt die steinernen Bildnisse in den gothischen Kirchen mehr gleichsam als Schnitzwerk und Verzierungen ansehen, und sie als solche beurtheilen, wie ja auch das Basrelief der Alten seine eigenen abweichenden Gesetze hat, und nicht bloß nach denen der Bildnerei oder Zeichnung beurtheilt werden darf. Der Theil muß dem Ganzen dienen; weil nun in den gothischen Kirchen Alles gerade und schlank in die fernste Höhe strebt, so müssen sich darnach selbst die verzierenden Bildnisse be-

quemen. Daher der durchgängig gerade Stand der Bilder; endlich selbst das Magere und unverhältnißmäßig Langgezogene, was mir besonders bei den sonst so zierlich und doch sehr schlicht gearbeiteten Bildern der alten Könige auffiel. Man denke sich nur an einer gothischen, schlank in die Höhe schießenden Säule, eine marmorne Figur in antiker Rundung und Kraft, und man wird gleich das Mißverhältniß fühlen"[1].

Die dritte Rücksicht endlich betrifft zunächst die Malerei; sie gründet sich auf dieselbe Thatsache, aus welcher die eben behandelte zweite hervorgeht. Die bezeichnete Kunst würde die ästhetische Wirkung welche der Bau durch die ihm eigene architectonische Vollendung hervorbringen soll, wesentlich beeinträchtigen, wenn sie an jenen Theilen desselben die entweder ihrer Natur nach ebene, gleichförmige Flächen sind, wie die Fenster und die Wände, oder nach mathematischen Gesetzen gespannte Bogen und Rundungen mit glatter Innenfläche, wie die Gewölbe, wenn sie sage ich, an diesen Theilen ihre Gestalten und ihre Darstellungen so bildete, als ob sich an den bezeichneten Theilen Unebenheiten, Hebungen und Vertiefungen fänden. Deßhalb muß sie auf perspectivische Effecte, Durchblicke, irgend erhebliche Vorsprünge, Verkürzungen, malerische Gruppirungen, nothwendig verzichten, und darf nicht daran denken, mit der Tafel- oder Oelmalerei in Concurrenz zu treten, um, wie diese, nach anatomischer, perspectivischer, überhaupt nach academischer Correctheit ihrer Gestalten zu streben[2].

426. Bemerken wir noch, daß das Verfahren welches die zwei bildenden Künste, auf Grund der besprochenen Rücksichten, bei ihren monumentalen Darstellungen in Anwendung bringen, in der Sprache der Technik mit dem Ausdrucke „Stylisirung" bezeichnet zu werden pflegt; vielleicht darum, weil dasselbe eine Accommodation ist, ein Sich-anschließen, an den „Styl" der monumentalen Baukunst. Und für „stylgerecht" oder für „stylvoll" wird in Folge dessen eine Leistung erklärt, wenn sie eben den angeführten Rücksichten volle Rechnung trägt[3].

Daraus nun, daß die monumentale Sculptur und Malerei des Mittelalters ihre Bilder, — um den hiermit erklärten technischen Ausdruck anzuwenden, — sorgfältig zu „stylisiren" bemüht waren, begreift sich

---

[1] F. Schlegel, Bd. 6. S. 176 f. (Cit. 178*.)

[2] Die letzten und einige der vorausgehenden Gedanken sind dem Vortrage von A. Reichensperger „Ueber monumentale Malerei" entnommen. (Cöln 1876, S. 13. 15. 16.)

[3] Wenn der technische Sprachgebrauch allerdings auch das als „Stylisirung" und „Stylgerechtigkeit" bezeichnet, daß das Erzeugniß sey es einer Kunst oder des Kunsthandwerks „der Natur des angewendeten Materials" (vgl. Reichensperger, a. a. O. S. 11) entspricht, so dürfte hierin wohl nur eine Ausdehnung der ersten Bedeutung des Wortes liegen.

größtentheils die Thatsache, die man ihnen nicht selten zum Vorwurf gemacht hat, als ob sie nämlich die Leibesschönheit ihrer Gestalten vernachläßigt hätten. Sie waren genöthigt es zu thun, wenn sie anders nicht, in vollständiger Verkennung ihrer Stellung und ihrer Aufgabe im Dienste der höheren Architectur, die in der letzten Nummer von uns entwickelten Rücksichten bei Seite setzen wollten. Und indem sie dieselben sich zur Richtschnur nahmen, bewiesen sie jedenfalls mehr künstlerisches Verständniß und ästhetischen Sinn, als in späteren Tagen die Renaissance und der Zopf, wenn sie im Anschluß an Coreggio[1] mit ihren perspectivischen Bravourleistungen und ihren gewaltsam pathetisch bewegten, in frischer Lebensfülle blühenden Gestalten die hohen Gewölbe und die Kuppeln der Kirchen bedeckten. Insofern aber der erwähnte Vorwurf nicht gerade die monumentale, sondern die Tafelmalerei treffen soll, müssen wir in der „Leibesschönheit" zwei Momente unterscheiden: die Schönheit des Gesichts, und jene des übrigen Leibes. Die Letztere besteht, bei bekleideten Gestalten, hauptsächlich in der Regelmäßigkeit des Baues und dem richtigen Verhältnisse der einzelnen Theile.

Was nun die Schönheit der Gesichter betrifft, und zwar in dem oben (S. 335* f.) bezeichneten Sinne des Themistius und seiner zwei Vorgänger, so dürfte sich wohl nicht behaupten lassen, daß dieselbe in Zeiten wo die Künste blühten, vernachläßigt worden sey, und man ausschließlich auf den Ausdruck gesehen habe: denn das hieße, historische Thatsachen einfach verneinen. Und es ist ja auch wohl kaum möglich, einem Gesichte den Ausdruck einer hervorragend edlen Gesinnung, übernatürlicher Würde, göttlicher Hoheit zu geben, wenn demselben die natürlichen Vorzüge einer ansprechenden Bildung mangeln.

Einen Schein von Wahrheit hat dagegen die Einwendung in Rücksicht auf das andere Moment. Es ist wahr, daß in den Gestalten der religiösen Künste aus älterer Zeit das richtige Verhältniß der einzelnen Theile des Leibes und die Harmonie des ganzen Baues mehrfach vermißt wird. Aber daraus folgt noch nicht, daß jene Zeit in diesen Elementen der Leibesschönheit ein Hinderniß der erbauenden Wirkung ihrer Bildungen sah, und sie aus diesem Grunde von denselben ausschloß. Zum Theil hat die Sache vielmehr ihren Grund ohne Zweifel darin, daß die anatomischen Studien damals überaus mangelhaft gepflegt wurden, und Untersuchungen an der menschlichen Leiche selbst als sehr unstatthaft galten. In Folge hiervon besaßen die Künstler nicht die nothwendigen Kenntnisse, um auch diesen Forderungen der äußeren Schönheit vollkommen entsprechen zu können.

---

[1] Vgl. Lübke, Bd. 2. S. 231 ff. (Cit. 23*.)

§. 3.

Ob es ästhetisch zuläßig sey, daß die religiöse Sculptur und Malerei ihre Gestalten anders als vollständig bekleidet erscheinen lassen.

Das bezeichnete Verfahren ist nur in sofern zuläßig, als die Erbauung dadurch in keiner Weise beeinträchtigt wird. Das Letztere ist aber sehr leicht der Fall; die Bestimmung ihrer religiösen Bilder für die Gesammtheit verpflichtet deßhalb die Künste, in dem Punkte um den es sich handelt, mit der größten Umsicht vorzugehen. Scenen für welche die philosophische Wahrheit die geziemende Bekleidung von Gestalten nicht gestattet, können als für religiöse Bildwerke geeignet nicht gelten. Das Lendentuch an den Darstellungen des Herrn am Kreuze: die religiöse Anschauung früherer Jahrhunderte, und die Tactlosigkeit der Renaissance.

427. Theoretisch und abstract beantwortet sich die Frage von der Bekleidung der Gestalten auf religiösen Bildern ziemlich einfach. Nämlich, wie wir im siebenten Abschnitte gesehen haben: „Ein religiöses Kunstwerk darf nichts enthalten, wodurch die Mitthätigkeit des heiligen Geistes ausgeschlossen oder beeinträchtigt wird; es soll vielmehr so gearbeitet seyn, daß es dem Sinne des heiligen Geistes, und der Weise in welcher seine Gnade zu wirken pflegt, möglichst entspricht und sich anschließt"; das sind zwei oberste Gesetze der Aesthetik, d. h. der Wissenschaft der schönen Künste[1]. Sobald mithin durch eine Vernachläßigung in der Vollständigkeit der Bekleidung der volle Einklang des Werkes mit dem Sinne des heiligen Geistes und der Natur seiner Gnadenthätigkeit verletzt wird, muß das Werk als ästhetisch fehlerhaft gelten. Oder kürzer: die wesentliche Bestimmung jedes religiösen Bildes besteht, der Aesthetik zufolge, darin, daß es die Christenheit erbaue; nur in sofern mithin können unvollständig bekleidete Gestalten auf denselben für ästhetisch zuläßig erklärt werden, als sie die Erbauung nicht hindern, oder doch beeinträchtigen.

428. Schwerer, als diese Argumentation, kann im Leben und im concreten Falle die Entscheidung seyn, ob einer Gestalt an der vollständigen Bekleidung so viel mangele, daß dadurch die Erbauung beeinträchtigt wird. Im sechsten Bande seiner Werke gibt Friedrich von Schlegel eine eingehende Beschreibung eines Oelgemäldes von Sebastiano del Piombo, welches er, im Frühjahr 1804, im Louvre zu Paris gesehen. Es stellt das Martyrium der heiligen Agatha dar. „Die Composition ist sehr einfach; die Figuren sind in Lebensgröße, das Bild ist aber doch von geringem Umfang, da die Figuren dicht zusammenstehen. In der Mitte,

[1] Vgl. oben N. 273. S. 66* f.

ganz im Vorgrunde die Heilige, bis auf die Mitte des Leibes nackt; zu ihren Füßen liegt das Obergewand; das Untergewand, um Hüften und Lenden gewunden, ist vorn zusammengeknüpft. Sie ist rückwärts an eine Säule gelehnt, um welche sich auch ihre Arme zurückbiegen." Die weiteren Personen sind der Prätor mit einem Begleiter, zwei Henker deren jeder mit beiden Händen seine glühende Zange hält, und zwei Soldaten. Das Gemälde gibt die historische Thatsache mit vollkommener Treue. Schlegel ist für dasselbe des höchsten Lobes voll: aber er berichtet zugleich, daß „viele Beschauer, sobald sie hingeblickt hatten, sich schaudernd wieder abwendeten, und den Künstler wegen seiner Wahl tadelten" [1].

Da haben wir ein Beispiel der Verschiedenheit des Eindruckes, welchen eine unvollständig bekleidete Gestalt je nach der Verschiedenheit der Gemüther machen muß. Schlegel bewunderte das Bild, und fand in der Betrachtung desselben hohen Genuß; die „Vielen" hingegen deren er erwähnt, mochten es nicht ansehen: es konnte ihnen folglich nicht einmal bloßen ästhetischen Genuß gewähren, geschweige denn sie erbauen. Und der Grund des unangenehmen Eindruckes bei diesen „Vielen" war nicht etwa der Schauder ob der grausamen Marter, deren Vorstellung das Bild wachrief: Schlegel bezeugt selber, daß die nämlichen „Vielen" „mit zufriedener Bewunderung lange vor dem Martyrium der heiligen Agnes von Domenichino, oder dem bethlehemitischen Kindermord des Guido verweilten, ohne vor dem Gemisch von Leichen und in Todesangst Ringenden, den Blutströmen und den wüthenden Geberden im geringsten zu erschrecken, oder sich umzuwenden". Aus diesem Grunde, der überaus verschiedenen Disposition der Gemüther wegen, kann es in concreten Fällen, wie wir sagten, mitunter schwer scheinen, zu entscheiden, in wiefern an Gestalten eines religiösen Bildes eine nicht vollständige Bekleidung zuläßig sey.

Minder schwer würde sich freilich das Richtige ergeben, wenn man Eines berücksichtigte. Die religiösen Werke der bildenden Künste sind nicht für den einen und den anderen ästhetisch gebildeten Gelehrten bestimmt, sondern für die Gesammtheit des christlichen Volkes. Sie sollen sich für Alle eignen, für Jung und Alt, für Kinder und für Erwachsene, für das weibliche wie für das männliche Geschlecht; und sie sollen diesen Allen nicht zur Unterhaltung dienen, nicht zur Befriedigung der Neugierde, sondern zu religiöser Erbauung. Und diese ihre Bestimmung sollen sie erfüllen nicht bloß für Eine Generation, nicht bloß für Ein Volk, das vielleicht an minder züchtige Darstellungen, in Folge welcher Umstände immer, gewöhnt ist, und deßhalb an solchen keinen Anstoß nimmt, sondern für Jahrhunderte, und, bei der durch die Erfindungen der Gegenwart fast vollständig aufgehobenen Trennung der verschiedenen Völker,

[1] F. Schlegel, Bd. 6. S. 95. (Cit. 79*.)

einfach für die gesammte Christenheit. Wer diese Rücksichten vor Augen hat, und dabei zugleich in der Lage ist, Erfahrungen in Rechnung ziehen zu können, der wird mir schwerlich widersprechen, wenn ich der Ansicht bin, daß die zwei bildenden Künste darauf angewiesen sind, in ihren religiösen Darstellungen, insofern es sich um die Bekleidung der Gestalten handelt, mit der größten Umsicht vorzugehen, wenn sie anders nicht Werke liefern wollen, welche trotz aller technischen Vollendung als für ihren eigentlichen Zweck, die religiöse Erbauung, wenig geeignet, und darum als mißlungen gelten müssen. Wo es an erster Stelle um Erbauung und Andacht zu thun ist, da kann ein wenn auch an sich vielleicht nur unbedeutender Verstoß gegen die christliche Züchtigkeit unmöglich anders, als störend wirken.

Die Darstellung von Scenen für welche die philosophische Wahrheit eine vollkommen geziemende Bekleidung der Gestalten nicht zuläßt, wie z. B. mancher Martyrien, haben aus diesem Grunde die bildenden Künste offenbar zu vermeiden; nicht sie, sondern die Poesie und die Beredtsamkeit, welche ihrer Natur nach minder klare Vorstellungen veranlassen, sind berufen, dieselben zu verherrlichen. Die Fülle des Stoffes die den Ersteren zwei, wenn sie auf solche Vorwürfe verzichten, übrig bleibt, ist immer noch mehr als reich genug, um ihnen alle nur wünschenswerthe Gelegenheit zu bieten, ihren Eifer für die Förderung der Andacht und des christlichen Lebens zu bethätigen[1].

429. Keineswegs ein besonders großes Maaß von Umsicht, und noch weniger von Zartgefühl und Ehrfurcht dem Erlöser der Welt gegenüber, scheinen mir die bildenden Künste der letzten Jahrhunderte an den Tag zu legen in der Weise, wie sie den Herrn am Kreuze darzustellen sich gewöhnt haben.

Gregor von Tours (gestorben um 595) erzählt von einem Bilde in der Kirche des heiligen Genesius zu Narbonne, auf welchem der Gekreuzigte gemalt war „mit einer Binde um die Lenden“[2]. „Da zeigte sich einem Priester, Namens Basilius, in nächtlicher Erscheinung eine Gestalt von drohendem Aussehen, die zu ihm sprach: ‚Ihr insgesammt traget allerlei Kleider, und mich schauet ihr fortwährend nackt an. Geh' schleunigst, und bedecke mich mit einem Gewande.‘ Der Priester wußte sich die Erscheinung nicht zu deuten, und dachte nicht weiter daran. Die

---

[1] Eine weitere Rücksicht, die gleichfalls auf die religiösen Werke ihre Anwendung findet, werden wir später ausführen, wo wir eine analoge Frage bezüglich der hedonischen Producte der Sculptur und der Malerei zu behandeln haben. Vgl. N. 411.

[2] „pictura quae Dominum nostrum quasi praecinctum linteo indicat crucifixum“.

Gestalt erschien ihm ein zweites Mal; aber auch das ließ er unbeachtet. Drei Tage nach der zweiten Vision endlich züchtigte sie ihn zunächst mit schweren Schlägen, und sprach dann zu ihm: „Hatte ich dir nicht befohlen, mich mit einem Gewande zu bedecken, damit man mich nicht nackt sähe, — und du hast gar nichts gethan? Jetzt gehe, und bedecke das Bild mit einem Tuche, wenn du nicht sehr bald sterben willst.‘ Sehr erschreckt, theilte jetzt der Priester die Sache dem Bischofe mit; dieser ließ über das Bild sofort einen Schleier ausspannen; und so verschleiert", schließt der heilige Gregor, „sieht man dasselbe noch gegenwärtig" [1].

Ob diese Geschichte, welche dem sechsten Jahrhundert angehört, in allen Punkten vollen Glauben verdient, kann dahingestellt bleiben. So viel geht aus dem Berichte jedenfalls hervor, daß es in jener Zeit gottesfürchtige und gelehrte Männer gab, welche in der zu sparsamen Bekleidung der Bilder des Gekreuzigten eine Verletzung der Ehrfurcht sahen, die wir dem für uns Mensch gewordenen Sohne Gottes schuldig sind. Und das Nämliche beweisen andere Thatsachen. Den ersten Jahrhunderten können dieselben freilich nicht angehören; denn in diesen scheinen Bilder des Herrn am Kreuze äußerst selten, oder gar nicht in Gebrauch gewesen zu seyn: man bediente sich an deren Stelle symbolischer Darstellungen. Aber am Ausgange des sechsten Jahrhunderts stellte die Kirche zu Jerusalem den Erlöser am Kreuze vollständig bekleidet dar, mit Tunica und Pallium [2]. Auf den Bildern aus dem siebenten und achten Jahrhundert erscheint der Gekreuzigte meistens gleichfalls noch ganz bekleidet, aber nur mit einem bis auf die Füße herabgehenden Unterkleide mit kurzen Aermeln, oder auch ohne Aermel [3]. Gegen das Ende des achten Jahrhunderts fing man an, die obere Hälfte dieses Unterkleides wegzulassen, so daß der Leib des Herrn nur von der Mitte nach unten hin bedeckt blieb. Und auch diesen Rest von Bekleidung ließ man, bereits vom neunten Jahrhundert an, kürzer werden; mitunter indeß wurden zu jener Zeit, und selbst im zehnten, elften und zwölften Jahrhundert noch, ganz bekleidete Crucifixe gemacht [4].

„Während der ganzen mittleren und spätromanischen, sowie auch während der gothischen Kunstepoche reicht der Lendenschurz (perizonium) meistens von der Brust bis auf die Kniee. Die Künstler der Spätgothik verkürzten denselben. Aber das Meiste hat die Periode der Renaissance

[1] Gregor. Turon. „Miraculor." al. „de gloria Martyrum" l. 1. c. 23. pag. 745. s.

[2] Garrucci, Storia della arte cristiana, vol. 1. libr. 2. c. 1. pag. 54.

[3] Colobium, *κολόβιον*.

[4] Martigny, *Crucifix*, p. 228. (Cit. 181*.) Garrucci. l. c. P. J. Münz, Zur Geschichte des Kreuzes und Crucifixes, in „Der Katholik" 1867, Bd. 17. S. 479 f.

dazu beigetragen, daß das breite Lendentuch der romanischen und der früheren gothischen Perioden, das zuweilen auch noch ‚Tunica' und „Herrgottsrock' genannt wird, zu einem schmalen fliegenden Bandwimpel zusammenschrumpfte"[1]. Bei ihrer Passion für die Anatomie hätte sie ohne Zweifel am liebsten auch diesen noch fallen lassen; bei einer Statue des Auferstandenen wenigstens, zu Rom in Santa Maria sopra Minerva, hatte Michel-Angelo diese Kühnheit, indem er dieselbe vollständig nackt bildete. Wo Lessings Grundsätze herrschen, da gilt natürlich der Herr am Kreuze gerade deßhalb als ein geeigneter Vorwurf für die Sculptur, weil er nur wenig bekleidet seyn muß. „Die christlichen Gegenstände", heißt es in diesem Sinne bei Riegel, „sind ihrer Natur nach wenig für die Plastik geeignet . . Doch aber sind sie das ganze Mittelalter hindurch häufig gebildet worden, und einige derselben haben in der That sich für die Bildnerei bewährt. Vor Allem ist dies die Kreuzigung, die in dem ausgespannten, fast ganz nackten Körper eine reiche Entfaltung des Organismus, und dazu einen innigen Ausdruck unschuldigen Leidens und großen Schmerzes zuläßt"[2].

Was die historische Frage betrifft, ob der Herr thatsächlich ganz nackt an das Kreuz geschlagen wurde, so ist dieselbe unentschieden. Benedict XIV., Martigny, Garrucci bejahen sie; nach Münz dagegen waren die Lenden des Heilandes mit einem Tuche umgürtet[3]. Ein entscheidender Beweis dürfte sich so wenig für die eine wie für die andere Ansicht führen lassen. Indeß den bildenden Künsten sowohl als der Aesthetik kann das vollkommen gleichgültig seyn. Denn auf Grund der zwei von uns bezeichneten Rücksichten ist an Darstellungen des Gekreuzigten das Lendentuch schlechthin unerläßlich; und es wäre ein gewaltiger Irrthum, wenn die Renaissance etwa meinen wollte, als ob durch die von ihr durchgeführte Verminderung dieses Tuches die Crucifixe an religiösem, oder auch nur an rein ästhetischem Werthe gewonnen hätten.

---

[1] P. J. Münz, a. a. O.

[2] Riegel, S. 158. (Cit. 264*.) Die gesperrten Worte sind von mir unterstrichen.

Der Gedanke Riegels, wonach „die christlichen Gegenstände ihrer Natur nach wenig für die Plastik geeignet seyn" sollen, geht aus der im dritten Kapitel (§. 1. S. 285* ff.) von uns widerlegten Lehre freilich mit Nothwendigkeit hervor; aber eben so offenbar steht derselbe mit der Wissenschaft sowohl als mit der Geschichte der bildenden Künste in Widerspruch.

[3] Benedict. XIV. *De festis D. N. I. C.* l. 1. c. 7. n. 88. (opp. tom. 10.) Martigny und Garrucci a. a. O. Münz a. a. O. S. 332 f.

§. 4.

Die „Verweltlichung“ der religiösen Plastik und Malerei, als Folge ihrer „Wiedergeburt“.

Vier Beispiele einer wenig religiösen Behandlung religiöser Vorwürfe: die Kreuzabnahme von Rubens, Susanna von demselben, sowie von A. van Dyck und Domenichino, Murillo's Himmelfahrt Mariä, die heilige Agatha von del Piombo und Michel-Angelo. Das Ungeschick der bildenden Künste des 17. und 18. Jahrhunderts im Ausdrucke übernatürlicher Größe und religiöser Gefühle, nach Kugler, Lübke und Ambros; worin dasselbe seinen Grund hatte. Der hohe Tact des Mittelalters in diesem Punkte.

430. Im achten Abschnitte führten wir einen Satz von Lübke an, worin derselbe den Geist der Renaissance für „weltlich“ erklärt[1]. Diese überaus treffende Characteristik bewährt sich auf dem Gebiete der bildenden Künste nicht weniger, als in der Architectur. Einen Beweis dafür sahen wir in dem zuletzt besprochenen Thema; einen zweiten bieten mehrere jener Beispiele, durch welche wir im siebenten Abschnitte die zwei Forderungen illustrirten, in denen sich uns zwei oberste Gesetze für alle religiösen Künste darstellten; einen dritten wollen wir in diesem Paragraphen geben, aber vorher noch den zweiten durch vier weitere Beispiele vervollständigen. Wir finden es um so mehr der Mühe werth, dieselben nicht zu übergehen, als die Stücke um die es sich handelt, Malern angehören die man zu den vorzüglicheren zu rechnen gewohnt ist, und wir anderseits in der Lage sind, unsere Ansicht größtentheils auf das Urtheil tüchtiger Kritiker gründen zu können.

431. Die Abnahme des Herrn vom Kreuze, von Rubens (in der Cathedrale zu Antwerpen), genießt den Ruf eines Meisterwerks; jedes Handbuch legt dem Reisenden die Verpflichtung auf, das Bild zu be-

---

[1] Offenbar ist hiermit nicht gesagt, daß jede einzelne Schöpfung welche der Renaissancezeit ihr Daseyn verdankt, diesen „weltlichen“ Geist voll und ganz zum Ausdruck bringt, oder daß nicht manche derselben auch den Aufgaben der religiösen Künste gegenüber immerhin als gut bezeichnet werden können. Wir haben diesen Gedanken bereits (S. 201*) angedeutet. Andererseits ist es aber auch ein keineswegs den Gesetzen der Logik entsprechendes Verfahren, wenn man aus der Thatsache, daß ein einzelnes Gemälde im Styl der Renaissance, wie etwa Paolo Veronese's Darstellung der heiligen Marcus und Marcellinus auf dem Gange zum Richtplatze (in der St. Sebastianskirche zu Venedig) in manchem frommen Beschauer innig-religiöse Gefühle wachruft, die Folgerung ziehen will, als ob der gegen den Geist der Renaissance von uns ausgesprochene Tadel unberechtigt wäre. Wo die Künstler der Renaissance gelungene religiöse Werke lieferten, da arbeiteten sie eben nicht im Geiste der „wiedergeborenen“ Kunst.

wundern. Rubens hat die ergreifende Thatsache die er darstellt, „als ein Mittel behandelt, die Gewandtheit seines Pinsels zu bewähren. Sein Gemälde ist in einem großartigen Maaßstabe entworfen, und voll Bewegung und Farbe; aber jenen Adel der Schönheit, welchen der Ausdruck tiefer religiöser Empfindung über ein Kunstwerk ausgießt, darf man in demselben nicht suchen. Die Gestalten sind besser als bei Rembrandt, ihre Bewegungen sind natürlich und mannichfaltig, aber sie haben nichts Edles. In der Gestalt des Herrn liegt nichts Würdevolles, nichts Göttliches: es ist ein schwerfälliger Leichnam, mit hangendem Kopfe, die Schenkel in das Leichentuch verwickelt. Der eine Fuß senkt sich auf die Schulter der Magdalena, welche denselben mit ihrem nackten Arme stützt. Die Mutter des Herrn und die heiligen Frauen sind Statistinnen, die ihre Rolle schlecht spielen; es fehlt ihnen viel zu sehr der Ausdruck, und der Reichthum ihrer Gewänder kann diesen Abgang keineswegs ersetzen. Jene tief empfundenen Thränen, jene Innigkeit der Andacht, jene Sammlung, welche Fra Angelico und Lesüeur so ausgezeichnet wiederzugeben verstanden, vermißt man vollständig" [1].

Die Geschichte der Susanna (Daniel 13, 1 ff.) eignet sich in hohem Maaße, erbauend zu wirken, und die Gottesfurcht zu fördern. Aber ein Bild auf welchem eine schöne junge Frau sichtbar ist, die eben dem Bade entsteigt, oder im Begriff ist zu baden, und in diesem Augenblick von zwei ergrauten Lüstlingen überrascht wird, dürfte schwerlich eine irgendwie fördernde Wirkung für das übernatürliche Leben hervorbringen. Die ebenbezeichnete ist aber die Scene, welche Rubens, A. van Dyck und namentlich Domenichino dem Beschauer vorführen [2].

Diese Scene bildet doch keineswegs das eigentlich hervorragende und erbauende Moment in dem ganzen Vorgange. Jedenfalls fehlen der Malerei durchaus die Mittel, das, was sie Erbauendes enthält — die entschiedene Weigerung der bedrängten Frau, und ihre Treue gegen das Gebot Gottes (Daniel 13, 22 f.), — vernehmbar zum Ausdruck zu bringen. Die für die Malerei geeigneten Scenen der Geschichte sind vielmehr jene, welche von dem Propheten in den Versen 31—43, oder 45 ff. berichtet werden. Dazu kömmt noch, daß die Auffassung der drei Genannten insofern sie den Ueberfall mit der Thatsache des Bades in unmittelbare Verbindung bringen, gar nicht historisch wahr ist: die heilige Schrift erzählt nur, daß Susanna ihre Dienerinnen fortschickte, damit sie den Garten abschließen, und ihr das für das Bad Nothwendige bringen

[1] E. Cartier, La renaissance italienne et son influence en Europe. (Les lettres chrétiennes, Lille 1880. p. 364.)

[2] Man sieht die Bilder in der Alten Pinakothek zu München, N. 745, 822, 1176.

möchten, und daß dieser Augenblick von den zwei Aeltesten benutzt wurde. Wäre aber die Sache wirklich so vor sich gegangen, wie sie auf ihren Bildern dargestellt ist, dann hätte ein naheliegender Grundsatz, den schon die alte Aesthetik sehr gut kannte, ihnen ein solches Verfahren untersagt. Wir haben denselben oben (S. 136* f.) angeführt; Horaz hat ihn freilich nur für die dramatische Kunst ausgesprochen, aber insofern, wie diese, ebenso ja auch die Malerei durch „Bilder" darstellt, hat diese Vorschrift für sie nicht minder ihre Geltung.

Unbekannt mag dasselbe den drei Meistern wohl kaum gewesen seyn. Aber sie dienten dem Geiste der Renaissance. Das innerste Princip der Renaissance aber ist der Realismus: und für diesen bot die Geschichte der Susanna keine Scene die für die Darstellung geeignet erschien, als die von ihnen ohne besondere Sorge um die historische Wahrheit, mit richtigem Blick gewählte.

Höher in seinen religiösen Werken als Rubens, steht Murillo; nichtsdestoweniger hat auch er, gerade in seinen Bildern der heiligen Mutter Gottes, den rechten Ausdruck keineswegs getroffen. Auch Murillo „malt das Uebernatürliche zu menschlich. Seine ‚Madonnen' sind junge Spanierinnen, welche über die Sphäre einer schlichten, durchaus sinnlich bedingten Weiblichkeit nicht hinaus kommen, sich glücklich schätzen ein Kind zu haben, und nur durch den Heiligenschein zur Mutter Gottes werden" [1]. Das Museum des Louvre besitzt ein Gemälde von Murillo das, aber wohl mit Unrecht, als sein vorzüglichstes Werk gilt, die „Unbefleckte Empfängniß", oder richtiger die „Himmelfahrt der heiligen Jungfrau". „Die Farben verdienen Bewunderung, selbst die Schatten sind leuchtend und durchsichtig; dagegen ist die Zeichnung sehr schwach, die Gewandung überaus vernachläßigt: die Falten des Kleides sind formlos, und der blaue Mantel, nur von Einem Arme gehalten, nimmt sich aus als ob er fallen wollte. Die Haltung der Hände ist gesucht; der Kopf nicht schön, und Religiöses ist an demselben nichts als der zum Himmel gerichtete Blick. Die Engel welche ihre Königin umgeben, sind nette Kinder, die sich mit der ganzen Unbefangenheit ihrer Jahre in den Wolken herumtummeln; die Einen spielen mit dem unteren Ende des Mantels, die Anderen mit einem Schleier oder einer Schärpe, die sie ohne Zweifel der Jungfrau weggenommen haben. Aber Alles ist mit Sonnenstrahlen gemalt, das Bild voll von Licht und Harmonie; und was dasselbe der Beachtung des Beschauers an erster Stelle empfiehlt, das ist die Thatsache, daß es 615 000 Franken gekostet hat. Eine reiche Mitgift besitzt ja nicht selten größere Anziehungskraft, als die Schönheit" [2].

---

[1] E. Cartier, l. c. p. 370. Lübke, Bd. 2. S. 336. (Cit. 23*.)

[2] E. Cartier, l. c. p. 370.

Das vierte Beispiel bietet uns das schon im vorigen Paragraphen erwähnte Gemälde eines italienischen Künstlers, das Martyrium der heiligen Agatha. Wir kommen auf dasselbe um so lieber zurück, als es zugleich einen anderen von uns früher begründeten wichtigen Satz bestätigt: daß nämlich der religiöse Character des Vorwurfs keineswegs genügt, um ein Kunstwerk zu einem religiösen zu machen, vielmehr das eigentliche und wesentliche Princip hierfür in der Uebernatürlichkeit des Zweckes liegt, den der Künstler bei der Behandlung seines Vorwurfs im Auge hatte[1].

Bei dem bezeichneten Bilde fehlt der übernatürliche, religiöse Zweck vollständig, — wenn man nicht etwa annehmen will, dem Künstler sey dafür, was ein solcher Zweck fordere, alles Verständniß abgegangen. Zunächst ist beachtenswerth, daß das Gemälde zwar, wie im letzten Paragraphen schon angegeben wurde, dem Sebastiano del Piombo zugeschrieben wird: aber, bemerkt Schlegel, „der Tradition gemäß ist die Zeichnung" nicht von ihm, sondern „von Michel-Angelo". Des Letzteren Passion nun war, wie neuestens der vorher genannte französische Gelehrte sehr richtig gesagt hat, die Anatomie; einer solchen Richtung aber konnte, wo es sich um einen religiösen Vorwurf handelte, sich kaum ein mehr willkommener bieten, als das Martyrium der heldenmüthigen Jungfrau von Catania. Doch das sollte nur eine Bemerkung im Vorbeigehen seyn. Daß das Werk, auch von der nur halb bekleideten Gestalt der Märtyrin ganz abgesehen, trotz seines Vorwurfs den religiösen Gemälden in keiner Weise beigezählt werden kann, das geht allein aus der Characteristik die Schlegel gibt, zweifellos klar hervor.

Schlegel erklärt das Bild für „ganz antik, nicht durch erkünstelte Nachahmung der alten Marmorbilder, aber durch die Gesinnung, durch das römisch Große, Freie und Kraftvolle, wie die Begebenheit aufgefaßt ist". Dasselbe ist ihm zufolge „ein classisches Gemälde, wenn irgend eines diesen Namen verdient, weil die große schonungslose Kraft, die durchdachte Verständigkeit, die Würde und der große Sinn des classischen Alterthums dasselbe durchaus beseelen und beherrschen. Der Leib der Heiligen ist von heldenkräftiger jungfräulicher Schönheit und Stärke. Keine Lilien und Rosen, sondern die Farbe der ungeschwächten Gesundheit durchglüht die reinen festen Formen. Aus ihrem Gesichte spricht nicht eine übersinnliche Geistigkeit, sondern vielmehr eine irdische Heldentugend und Tüchtigkeit; in den dunklen Augen die ganze Gluth des gefühlvollen Weibes, aber mit dem Ausdruck der Festigkeit, der Seelengröße, des Bewußtseyns der inneren Würde; der nachläßige Fall der schwarzen Locken läßt dennoch die edle Stirn ganz frei, und den wunderschönen

---

[1] Vgl. oben N. 267. S. 57* ff.

kräftigen Hals . . . Die Aussicht auf die ferne Landschaft beruhigt die erschütterte Seele, wie der Glaube an ein zukünftiges Glück. Keine Glorie, keine Engel schweben nieder, um der Märtyrin die Himmelspalme zu reichen, sondern ihre standhafte Seele eilt mit Zuversicht auf die innere Kraft, der Gottheit zu und der ewigen Freiheit. Gewiß ist das Bild in seiner Art fromm und mit einer hohen moralischen Andacht empfunden, aber doch mehr im antiken Sinne, mehr stoisch und römisch, als eigentlich christlich" [1]. In den letzten Worten fällt Schlegel, seiner Darstellung freilich vollkommen entsprechend, über das Werk das er so sehr bewundert, selbst das Urtheil das wir vorher aussprachen. Ein weltliches Martyrium solcher Art hätte auch Parrhasius zu malen verstanden, oder sicher Apelles.

432. Wir kommen jetzt auf den dritten Beweis für die „Weltlichkeit" des Geistes der Renaissance, den wir als zweiten Theil dieses Paragraphen vorher angekündigt haben.

Ein characteristisches Merkmal der Gestalten wie sie im Mittelalter die religiösen Künste schufen, ist ein Ausdruck derselben, jener schlichten Einfachheit, jener Ruhe und stillen Größe analog, in welcher Winkelmann, wie früher erwähnt wurde, das „vorzüglichste Kennzeichen" auch der altgriechischen Meisterwerke findet. Was dagegen, nicht minder scharf und hervorstechend, die ikonischen Leistungen vorzugsweise des 17. und 18. Jahrhunderts characterisirt, das ist die entschiedenste Verläugnung eben der Anschauungen, aus denen das bezeichnete Verfahren der zwei früheren Perioden hervorging.

In Bernini's (1598—1680) Gestalten „ist etwas Rauschendes, ekstatisch Bewegtes; aber die Begeisterung ist bei ihm kein freier Erguß des Inneren, sie erscheint wesentlich nur als eine Erhitzung des nüchternen Verstandes, und darum haben seine Darstellungen durchweg ein mehr oder weniger affectirtes Gepräge" [2]. Von da an namentlich „drängt Alles auf möglichst energischen Ausdruck, auf glänzende Effecte hin. Jedes plastische Werk sollte unter allen Umständen lebhaft, ja leidenschaftlich bewegt seyn, sollte den Ausdruck innerer Erregung durch Geberde, Haltung und Stellung zum gewaltsamen Affecte steigern. In allerlei effectvoll ersonnenen Motiven, bauschig, flatternd und überladen, mußte die Gewandung diesem Ausdrucke heftigen Gefühls, den man um jeden Preis anstrebte, carikirend zu Hülfe kommen. So ging alle Würde, Einfachheit und Klarheit der Sculptur verloren, um einem tollen Componiren auf den äußeren Effect, auf bloße Decorationswirkung, Platz zu machen" [3].

---

[1] F. Schlegel, Bd. 6. S. 95—99. (Cit. 79*.)
[2] Kugler, Bd. 2. S. 529. (Cit. 23*.)
[3] Nach Lübke, Bd. 2. S. 318 f. (Cit. 23*.)

Ganz Analoges tritt auf dem Gebiete der Malerei hervor: auch sie mußte nur mehr auf den heftig erregten Affect loszuarbeiten. „Das dornengekrönte Ecce-Homo-Haupt mit dem leidenschaftlich zum Himmel emporflammenden Blick, oder die schmerzenbleiche Mater dolorosa mit den rothgeweinten Augen, gehörten zu ihren Lieblingsdarstellungen; auf Bildern der Kreuzigung oder der Abnahme vom Kreuze mußte Maria regelmäßig ohnmächtig werden. ‚Der ethische Inhalt', wie Jacob Burkhardt sich ausdrückt, ‚wich dem pathologischen.' An die Stelle der schönen, stillen Heiligenbilder drängten sich riesenhafte Altarblätter: blutige Henkerscenen, dazwischen sehnendes Schmachten der Hauptfigur, und darüber hoch in den Wolken ein Engelorchester, das aus Leibeskräften geigt und harft und flötet, und ‚zum Morde Musik macht'[1]. Es war eben die Zeit, wo ganz Rom in Thränen zerfloß, wenn der Castrat Loreto vom Chore der Kirche herab die ‚büßende Magdalena' Domenico Mazzocchi's solojammerte, die Musik Palestrina's aber als ‚di gran lunga' übertroffen galt, oder vielmehr unmöglich geworden schien"[2].

Insofern wir hier bloß das religiöse Gebiet im Auge haben, ist diese Richtung die regelrechte Entwickelung des Naturalismus, der schon seit dem 15. Jahrhundert angefangen hatte die religiösen Künste zu beherrschen. Für das Wesen übernatürlicher Gefühle, und damit auch für deren Ausdruck, hatte man das Verständniß verloren: was christliche Tugend, was Andacht, Demuth, Innigkeit des Glaubens, Hingebung an Gott und Ehrfurcht vor ihm, was übernatürliche Liebe, was Reue sey, das wußten die Künstler nicht mehr; nur rein menschlicher Enthusiasmus, natürliche Liebe, hochmüthiges Selbstgefühl, Eifer im Dienste der Welt und Muth im Kampfe um vergängliche Güter, nur irdischer Schmerz und irdische Seligkeit wurde noch begriffen. So war es natürlich, daß man auch die Gesinnung der großen Gestalten welche die Vorwürfe der religiösen Künste umschließen, den Herrn selber und seine gebenedeite Mutter nicht ausgenommen, nach jenen Begriffen auffaßte die man allein noch kannte, und wo man dieselbe in den Gesichtern, in Geberden und Haltung zum Ausdruck zu bringen hatte, jene Art der Aeußerung wählte, welche rein menschlichen und weltlichen Gefühlen entspricht.

Nun haben aber diese Letzteren, vor Allem dem Geiste Gottes und des Christenthums gegenüber, ihrer Natur nach immer etwas Hochfahrendes, Gewaltsames, und nicht selten etwas Maaßloses, Stürmisches, Unbändiges, Wildes; und was insbesondere die Erscheinungen betrifft in denen sie nach außen hervortreten, so ist Manches daran nicht Wirklichkeit sondern Schein und Künstelei, nicht Wahrheit sondern hohle Fiction

---

[1] Ambros verweist hier auf das Martyrium der heiligen Agnes von Domenichino.
[2] Nach Ambros, Bd. 4. S. 50. (Cit. 70*.)

und Lüge. Das ist erklärlich. Denn sie sind ja die Bethätigung des durch das Göttliche nicht beherrschten Menschenherzens, die Stimme der unerlösten in egoistischer Eigenliebe befangenen Natur gegenüber den Reizen und den Schrecknissen, den Gütern und den Uebeln, dieses vergänglichen Daseyns; die äußere Kundgebung aber dessen was sie empfindet, richtet eben diese nur sich selber suchende Natur je nach den Umständen ein, und erkünstelt deßhalb sehr häufig bloß äußerer Rücksichten wegen den Ausdruck einer Ehrfurcht, eines Wohlwollens, einer Begeisterung, einer Entrüstung oder Theilnahme, von welcher das Herz nichts weiß. Indem die bildenden Künste aus Kreisen dieser Art ihre Ideale schöpften, und für die übernatürlichen Erscheinungen die sie darzustellen hatten, nach solchen Vorbildern sich ihre Conceptionen entwarfen, mußten sie mithin nothwendig eben in jene Richtung gerathen, die wir nach Kugler, Lübke und Ambros characterisirt haben.

433. Diese Richtung verweltlichte sie aber genau in demselben Maaße, als sie sie jenem Geiste entfremdete, dem sie in den Tagen des Mittelalters gedient hatten. Denn eben dieser Geist in welchem, was den Ausdruck betrifft, das Mittelalter seine religiösen Bildwerke entwarf, nur dieser allein ist der Geist des Christenthums und der Offenbarung. „Das Reich Gottes ist", wie uns der Apostel lehrt, nicht Simulation und leerer Schein, nicht verwirrende Erschütterung, nicht hohles Pathos und manierirte Lebhaftigkeit und leidenschaftlich unstäte Bewegung, sondern „Gerechtigkeit und Friede und Freude im heiligen Geiste" (Röm. 14, 17). Der heilige Geist wurde bei der Taufe des Herrn sichtbar in der Gestalt der Taube: wie die Art der Taube ist, so wirkt er auch in der Seele des Menschen, ruhig, still und sanft, nicht geräuschvoll, nicht mit überstürzender Gewaltsamkeit, nicht mit Lärm und Geschrei. Und als am Horeb der Prophet der Erscheinung Gottes gewürdigt ward, da ging Sturmwind her vor dem Angesichte des Herrn, und Beben der Erde, und Feuer: aber nicht in dem Sturme war der Herr, und nicht in dem Erdbeben, und nicht in dem Feuer, sondern in einem sanften Säuseln der Luft (3. Kön. 19, 11 ff.). Das ist ein Bild der Oeconomie des übernatürlichen Lebens. Nicht, als ob es den Gefühlen die der heilige Geist in der Seele weckt, an durchgreifender Kraft, an Innigkeit und Tiefe fehlte; nicht, als ob sie mit geringerer Macht die Seele bewegten, als dies die irdisch-natürlichen Gefühle vermögen: aber „der Gott des Friedens" wie ihn der Apostel nennt, wohnt nicht im Feuer und nicht im Sturme, sondern wie „sanftes Säuseln der Luft" ist der erregende Einfluß auf das Menschenherz, in welchem sich seine erlösende Gegenwart offenbart.

Das Mittelalter hatte diese Eigenthümlichkeit der Gnade, und der Gefühle welche sie erzeugt und nährt, nicht übersehen, und es verstand auch, dieselbe in seinen ikonischen Schöpfungen hervortreten zu lassen.

Wo es das Aeußere und das Innere seiner Gotteshäuser mit Einzelbildern oder mit Gruppen verklärter Diener und Dienerinnen Gottes belebte, da vergaß es nicht, daß, wenn es überhaupt eine Weise gibt, durch welche die Wonne der Seligkeit, die ewige „Ruhe" in der Heimat der Kinder Gottes, sich in der für uns sichtbaren Menschengestalt andeuten läßt, diese Weise unmöglich identisch seyn kann mit jener Bewegtheit der Letzteren, in welcher irdische, rein menschliche Affecte sich zu offenbaren pflegen; darum goß es über die Züge solcher Verklärten und über ihre ganze Haltung den Ausdruck tiefen Friedens, inniger Andacht, überirdischer Weihe, himmlischer Freude aus. Aber auch da, wo Scenen aus dem irdischen Leben des Herrn, seiner Mutter, oder der großen Träger der Geschichte des alten und neuen Bundes wiederzugeben waren, auch da wurde niemals das Göttliche mit dem rein Menschlichen, das Heilige mit dem Weltlichen, das Uebernatürliche mit dem Natürlichen verwechselt: auch da waren die Gestalten in ihrer ruhigen Großheit, ihrer maaßvollen Haltung und ihrem einfach hohen Ausdruck des Geistes Gottes würdig, der einst in ihren Vorbildern wirkte. „Wenn unsere Zeit", schreibt anläßlich eines geschnitzten mittelalterlichen Altars Adalbert Stifter, „wenn unsere Zeit durch Anmaßung, Verrenkung und Uebertreibung gleichsam mit den Mitteln die Wirkung überschreit; wenn das vorige Jahrhundert durch Schnörkel, Drehungen und Wendungen vergeblich seine Leere und Hohlheit zu decken bemüht war: so sehen wir in diesem Kunstwerke schier keine Bemühungen; der Künstler tritt nirgends hervor, ihm scheint es nirgends um Wirkungen zu thun zu seyn, die Gestalten leben in ihm, sie sind leibhaftig in seiner Frömmigkeit und Anbetung vorhanden und wachsen aus ihm hervor. Darum sind sie auch so selbständig, so selbstgültig, ohne Anforderung, und machen, weil die Größe in ihrer Natur liegt, eben den außerordentlichsten Eindruck der Größe. Der Kopf des heiligen Petrus ist von einer Schönheit, Kraft und Würdigkeit, zugleich aber auch von einer Einfachheit und Anspruchlosigkeit, daß alle Künstler unserer Zeit gegen alle Belohnungen der Welt diesen Kopf nicht machen könnten. Sie würden einen anderen, modernen machen, wahrscheinlich mit gefühlvollerem Ausdrucke, mit auffälligeren Mitteln, vielleicht sogar scheinbar einen schöneren; aber diesen Kopf voll Kindlichkeit, Kraft und Gottvertrauen nicht. Die mittelalterliche deutsche Kunst hat die Schlichtheit und Ruhe ihrer Figuren mit der altgriechischen gemein, aber auch das Geheimniß der Größe in dieser Schlichtheit und Ruhe. Beide Völker waren jugendliche, in deren warmer Seele die Gebilde blühten, um von da wie mit Unbewußtheit zur Außenwelt zu gelangen. Wo das ideale Gefühl nicht in dem Herzen ist, und sich in beredtem Stammeln verständlich und zündend Luft macht, dort wird die prachtvolle Redekunst und die Menge der Worte angewendet: aber sie ist Kälte, und

erzeugt Kälte"[1]. In Hellas hatte seiner Zeit selbst das Heidenthum gefühlt, daß der Adel ethischer Größe, und die Majestät von Wesen in denen der Mythus es seine Götter anbeten lehrte, mit der kleingeistigen Leidenschaftlichkeit und der ruhelosen Bewegung irdischen Affectes nicht vereinbar sey; daß diese Erkenntniß, gleich so mancher anderen Wahrheit, einer Kunst verloren gehen mußte, welche stolz darauf war, die „Wiedergeburt" der Kunst des Heidenthums zu heißen, darin können wir nur die gerechte Strafe sehen für ihre freiwillige Abkehr von dem Lichte, das den Heiden niemals aufgegangen war.

Fünftes Kapitel.

Die Sculptur und die Malerei als civile und als hedonische Künste.

§. 1.

Die civile Plastik und Malerei, und die hedonische Plastik.

434. Die herrschende Gewohnheit, „jedem großen Manne eine plastische Einzelfigur zu errichten," findet Hermann Lotze wenig zweckmäßig; auf diesem Wege werde die Plastik niemals wahrhaft Großes leisten. Wo es sich um die Verherrlichung von Männern handle, die „in äußerlicher weltbewegender Thätigkeit sich geltend gemacht", da werde „eine ihnen zugehörige Umgebung, die sich plastisch gestalten lasse, niemals fehlen"; nicht durch Einzelfiguren, sondern durch umfangreiche Gruppen möge man deßhalb ihr Andenken ehren. Nur durch solche Gruppendarstellungen lasse sich „eine größere Lebendigkeit der Handlung motiviren, welche theils die Formen der Gestalten interessanter mache, theils von dem künstlerisch nicht befriedigend zu gestaltenden Reste derselben wenigstens die Aufmerksamkeit ablenke", — nämlich von den vielen leeren und bedeutunglosen Flächen einer Statue, „an denen der Blick lange umherirren muß, um significante Einzelheiten zu einem ausdrucksvollen Gesammtbilde zu vereinigen"[2].

Mit den Anschauungen der neueren deutschen Aesthetik dürften sich diese ganz richtigen Gedanken ihres Geschichtschreibers wohl kaum in Einklang bringen lassen[3]. Wir haben dieselben vorzugsweise darum angeführt, weil sie geeignet sind, die im ersten und zweiten Kapitel von uns bereits gegebenen Begriffe der civilen Sculptur und Malerei zu erläutern[4].

---

[1] Ad. Stifter, „Ueber den geschnitzten Hochaltar in der Kirche zu Kefermarkt", Vermischte Schriften Bd. 1. S. 243. (Hist.-pol. Blätter Bd. 68. S. 441 f.)

[2] Lotze, S. 575 f. (Cit. 18.) [3] Vgl. oben N. 392. S. 282*.

[4] Oben, N. 386. S. 274*, und N. 391. S. 281*.

Als weitere Beispiele für denselben Zweck können zwei an einer anderen Stelle von uns schon erwähnte Erzgruppen dienen, die des Phidias zu Delphi und jene der Schule von Argos und Sicyon (S. 312*). Für die civile Malerei gewährt uns den gleichen Vortheil eine Erinnerung an die Bilder, mit welchen Cimon durch seinen Hausfreund Polygnot, den ältesten unter den berühmteren griechischen Malern, zu Athen die Halle „Poikile“ schmücken ließ. Es waren nämlich auf diesen Gemälden kriegerische Großthaten der Griechen, insbesondere der Athener, von der ältesten bis auf die damalige Zeit, dargestellt: die Einnahme von Troja, der Kampf der Athener mit den Amazonen, die Schlacht bei Marathon, und noch eine andere Schlacht zwischen den Athenern und den Spartanern[1]. In dieselbe Ordnung gehört ein Werk eines späteren Künstlers, Euphranor, welcher das Reitergefecht der Athener bei Mantinea gegen Epaminondas malte[2]. Für die neuere Zeit verweisen wir auf die Darstellungen aus der Geschichte Bayerns, in den Arkaden des königlichen Hofgartens zu München, ausgeführt durch verschiedene Maler aus der Schule von Cornelius; ferner auf die Oelskizzen von Kaulbach zu den großen Frescogemälden an der Außenseite der Neuen Pinakothek, welche die Thätigkeit des Königs Ludwig I. für die Hebung der bildenden Künste verherrlichen.

Beispiele aus dem Gebiete der hedonischen Plastik sind die früher erwähnte Statue des Anacreon, jene der Medea, „die Zeit“ des Lysippus, und verschiedene andere die wir genannt haben[3]; aus der christlichen Zeit gehören demselben Gebiete sowohl manche jenen analoge Darstellungen an, als insbesondere alle diejenigen, deren Vorwürfe der alten Götterlehre entlehnt erscheinen.

§. 2.

Die hedonische Malerei.

Eine irrige Ansicht Lübke's über ein Verdienst des „modernen protestantischen Geistes“. Die Historienmalerei, das Genre, das Stillleben, das Thierstück, die Landschaft. Die vier Letzteren können nur als niedere Arten der Malerei gelten: und sie sind es nicht, um deren willen diese als „schöne Kunst“ anerkannt zu werden berechtigt ist. Lamennais, Sulzer, Lessing, Friedrich von Schlegel.

435. In ungleich weiterem Umfange als die drei genannten Richtungen, hat ihre Thätigkeit seit dem siebenzehnten Jahrhundert die hedo-

[1] Vgl. Schnaase, Bd. 2. S. 247. (Cit. 18.)
[2] Kugler, Bd. 1. S. 175. (Cit. 23*.)
[3] N. 382. S. 266* f. und N. 387. S. 274* f.

nische Malerei entwickelt. „Das Walten des modernen protestantischen Geistes", erzählt Lübke, die Malerei des bezeichneten Jahrhunderts characterisirend, „hat den alten Bann der Ueberlieferung gesprengt, und den Blick auf die unermeßliche Mannichfaltigkeit des wirklichen Lebens, bis herab zu seinen unscheinbarsten alltäglichen Vorgängen, auf die ewige Schönheit der landschaftlichen Natur, auf die characteristische Bedeutung der Thierwelt, und selbst jener leblosen Dinge hingelenkt, die nur durch den waltenden Geist des Menschen eine besondere ausdrucksvolle Physiognomie erhalten. In allen diesen Gebieten weiß die Malerei mit unvergleichlicher Vielseitigkeit sich zu bewegen, und daraus Momente künstlerischer Darstellung zu schöpfen. Nunmehr sondert sich die Historienmalerei ab, und neben ihr treten das Genre, die Landschaft, das Thierstück, und das Stillleben in selbständiger Berechtigung auf" [1].

Ich kann nicht umhin zu gestehen, daß mir dieser Bericht der „Kunstgeschichte" etwas unhistorisch vorkömmt. Meines Wissens bedurfte es nicht erst des unglücklichen Princips der Verneinung, mit welchem „der moderne protestantische Geist" die Völker zersetzt hat, damit „der Blick auf die unermeßliche Mannichfaltigkeit des wirklichen Lebens" gelenkt würde, „bis herab zu seinen unscheinbarsten alltäglichen Vorgängen". Lange bevor noch jene Wahrheit vom Himmel auf die Erde herabstieg, wider die fünfzehnhundert Jahre später sich „der protestantische Geist" erhob, hatte ja Homer durch die Fülle unvergleichlich wahrer Detailzeichnungen und Miniaturbilder in seinen Gesängen glänzend bewiesen, daß ihm das Auge für das „wirkliche Leben" mit der ganzen „unermeßlichen Mannichfaltigkeit" großer und unbedeutender Erscheinungen nichts weniger als verschlossen war; ein halbes Jahrtausend früher hatte Moyses in seinen fünf Büchern gerade in der Kunst, das Kleine, das Unscheinbare mit eben so vollendeter Naturwahrheit als „unvergleichlicher Vielseitigkeit" zu malen, den Sänger der Odyssee und der Ilias gerade so weit übertroffen, wie dieser das gesammte profane Alterthum hinter sich zurückläßt [2]; und theils neben Homer, theils in den folgenden Jahrhunderten förderte unter dem auserwählten Volke Gottes die Poesie mit

[1] Lübke, Bd. 2. S. 325. (Cit. 23*.)

[2] Voyez Virgile représentant les navires troyens qui quittent le rivage d'Afrique, ou qui arrivent sur la côte d'Italie (Aen. 4, 397 sqq. 571 sqq. 6. init.): tout le détail y est peint. Mais il faut avouer que les Grecs poussaient encore plus loin le détail, et suivaient plus sensiblement la nature. A cause de ce grand détail, bien des gens, s'ils l'osaient, trouveraient Homère trop simple. Par cette simplicité si originale, et dont nous avons tant perdu le goût, ce poète a beaucoup de rapport avec l'Écriture: mais l'Écriture le surpasse autant qu'il a surpassé tout le reste de l'antiquité, pour peindre naïvement les choses. Fénelon, Dial. 2. p. 86. (Cit. 35*.)

der Beredtsamkeit, in den Psalmen und in den Schriften der Propheten, Schöpfungen zu Tage, an denen ein anderer Geschichtschreiber der bildenden Künste, außer anderen Vorzügen, eben wieder „die Lebendigkeit des Gefühls für alle Erscheinungen der Natur, für das Weite und Große und dann wieder für das Kleine und Zarte, das feine Verständniß für Alles, für Pflanzen und Thiere, Jungfrau und Greis, die Klarheit des Blickes der in den zartesten Beziehungen immer das Characteristische auffindet, und indem er bis in das Innerste der Natur dringt, das volle Leben der Dinge unserer Seele vorzuzaubern versteht", — nicht enthusiastisch genug bewundern und rühmen zu können scheint[1].

Dürfen wir hiernach der Ansicht seyn, daß Lübke „das Walten des modernen protestantischen Geistes" als die Ursache einer Wirkung hinstellt, die um mindestens drei Jahrtausende älter ist als dieser Geist selber, so erweist er anderseits diesem Letzteren keineswegs einen besonderen Dienst, indem er das selbständige Auftreten der vier besonderen Arten der Malerei neben der „Historienmalerei", ihm auf die Rechnung setzt. Die Wahrheit dieses zweiten Gedankens mag sich aus dem ergeben, was wir über jene Arten hier zu bemerken haben.

436. Wo sie im Dienste der Religion arbeitet, oder zur Förderung jenes Geistes von welchem der Bestand und das Gedeihen der bürgerlichen Gesellschaft abhängt, da sieht sich die Malerei, wie wir schon veranlaßt waren zu sagen, durch die Natur der Sache fast immer darauf angewiesen, Erscheinungen als Vorwurf zu nehmen welche der Geschichte angehören: die religiöse Malerei sowohl als die civile ist darum thatsächlich von selbst historisch. Des besonderen Namens „Historienmalerei" bedurfte man erst, als man anfing, Thatsachen der Geschichte als Gegenstand bloßen Vergnügens graphisch darzustellen, und zugleich sich, wie wir sahen, die „Genremalerei", das „Stillleben", das „Thierstück", und die „Landschaftmalerei", neben jener als eigene, selbständige Richtungen der hedonischen Malerei zu entwickeln begannen. Das wichtigste Gesetz der Historienmalerei haben wir bereits im siebenten Abschnitt entwickelt[2]; eine andere Frage welche sie betrifft, behandeln wir im nächsten Paragraphen; darum hier nur noch die Bemerkung, daß dieselbe, unter dem Schilde der „absoluten Relationslosigkeit der Kunst", nicht selten im Dienste antireligiöser oder auch revolutionärer Tendenzen mißbraucht wird.

437. „Genrebilder", auch „Gesellschafts-" oder „Sittenbilder", nennt man jene Erzeugnisse der Malerei, welche Scenen aus dem gewöhn-

[1] Man sehe oben, S. 37*, die Worte Schnaase's über den „Reichthum der hebräischen Poesie".

[2] N. 312 ff. S. 138* ff.

lichen täglichen Leben, so wie dieselben in der Wirklichkeit sich darzustellen pflegen, treu und wahr wiedergeben sollen. Ein Spazierritt, eine Kaffee-Visite, ein unterbrochenes Mittagessen, ein Besuch, das Eintreffen eines Briefes, eine Geflügelverkäuferin oder Obsthändlerin, ein Frauenzimmer das sich, umrahmt von Blätterwerk, am Fenster zeigt, eine Hochzeit auf dem Lande, eine Kutsche oder ein Schlitten der vor dem Wirthshause hält, zwei mit Geld und einem Rechnungsbuche beschäftigte Geizhälse, eine Schenke in welcher Bauern trinken und singen, ein Tisch an dem schöne blonde Damen in sammetnen Pelzjacken ihre weißen Hände nach Kelchgläsern voll goldenen Rheinweines und nach Butterbrod und Honig ausstrecken: das sind, neben unzähligen derselben Art, die denkwürdigen Erscheinungen, welche die Genremalerei zu verewigen bemüht ist. Vorzugsweise die holländische Schule, im Anschluß an Rembrandt, hat sich auf diesem Gebiete hervorgethan[1].

Insofern es sich bei der erwähnten Richtung eben um die dargestellte Scene handelt, diese aber der Sphäre der Alltäglichkeit, also einem Gebiete entnommen ist, auf welchem sich ganze Klassen von Menschen vollkommen in derselben Weise bewegen, sind die Personen des Genrebildes nicht bestimmte Individuen, sondern Vertreter der Klasse, genre, welcher die Träger der gerade dargestellten Scene anzugehören pflegen: daher der Name. Das Genrebild arbeitet, wie Guhl es nicht übel ausdrückt, im Gegensatze zum historischen Gemälde, „mit unbekannten Größen". In neuester Zeit hat nun aber die Malerei es sich in den Sinn kommen lassen, auch Bilder zu erzeugen, auf welchen sie historisch bedeutende Personen in an sich bedeutunglosen Situationen des gewöhnlichen Lebens erscheinen läßt, also in solchen die den Motiven der Genremalerei ganz analog sind; so hat z. B. A. Menzel Friedrich den Zweiten von Preußen mit Freunden beim Mahle sitzend dargestellt. Sich beeilend, für die neue Art einen Namen festzustellen, hat die Aesthetik Bilder dieser Art „historische Genrebilder" genannt. Die eben bezeichnete Rücksicht, daß

[1] Zwei Genrebilder aus neuester Zeit wurden jüngst, in den Berichten der Tagesblätter über die internationale Kunstausstellung in Wien (1882), in folgender Weise characterisirt. „In einer Bräuschenke drängen sich Frauen, Dienstmädchen und Kinder mit leeren Krügeln, die sie wollen füllen lassen; andere haben dies schon erreicht, und entfernen sich mit dem braunen Nectar. Ein junger Mann lehnt an einer Barriere, und scherzt mit den schmucken Dirnen." Als der Maler wird Alois Gabl genannt. Das andere Bild, von Defregger, „vergegenwärtigt die ‚Ankunft zum Tanze'. Paarweise mit lachenden Gesichtern und freudestrahlenden Augen betreten Burschen und Mädchen die frischgescheuerte Tanzstube, wo schon Musikanten und Freunde ihrer harren, und ein blondköpfiger Bursche schnalzend und jauchzend ihnen entgegentänzelt. Draußen liegt heller Sonnenschein, der die letzten Paare in der Thüre noch beleuchtet."

nämlich die vorgeführten Scenen, wie es bei der eigentlichen Genremalerei der Fall ist, dem Alltäglichen und Gewöhnlichen entnommen sind, mag diese Bezeichnung rechtfertigen; an sich enthält sie offenbar einen Widerspruch. Beachtenswerther übrigens als dieses, ist ein Gedanke den M. Carriere ausspricht. „Wenn man einen Friedrich den Großen immer nur tabakschnupfend, oder spielend, oder flöteblasend malt, so geräth man in Gefahr, den königlichen Helden und tonangebenden Herrscher zu einer komischen Figur zu machen, statt ihn in seiner geschichtlichen Bedeutung zu kennzeichnen." [1]

Sind auf dem Bilde keine Personen sichtbar, sondern nur Geräthschaften und andere Dinge welche den Bedürfnissen des täglichen Lebens dienen, so gehört dasselbe dem „Stillleben" an. Lemcke ist der Ansicht, es finde in dieser Gattung „eine eigenthümliche Poesie ihren Aus-

[1] Carriere, Aesthetik (3. Aufl. 1885) Bd. 2. S. 300.

Ich habe den Gedanken Carriere's namentlich darum angeführt, weil derselbe dem Leser dienen kann, sich ein Urtheil über den Werth jener Leistungen zu bilden, welche man jüngst „religiöse Genrebilder" zu nennen angefangen hat. Beispiele für diese Art sind die oben, S. 64* f., 74* f. erwähnten Bilder von Coreggio, C. Müller, A. Dürer, oder Raffaels „Madonnen" della Sedia, di Loreto, del Velo, Tempi, Niccolini, Colonna, Orleans, la belle jardinière u. a. Zunächst ist es ohne Zweifel eine überaus schwere Aufgabe für den Maler, die „heilige Familie", oder auch die Jungfrau mit ihrem Kinde allein, in einer an sich rein menschlich-natürlichen, dem alltäglichen Leben angehörenden Situation so darzustellen, daß den Forderungen die wir in einem früheren Abschnitte S. 67*, 75* ff., 84* ff. begründet haben voll und ganz entsprochen wird. Geschieht aber das Letztere nicht, werden überdies die „Genrebilder" dieser Art stark vervielfältigt, und in Folge dessen dem christlichen Volke oft vorgeführt, dann wird die Wirkung davon immerhin nicht gerade jene seyn, welche Carriere mit Recht für den von ihm verehrten Monarchen besorgt, aber eine analoge, für das Leben aus dem Glauben kaum weniger nachtheilige; Il n'y a point de héros pour son valet de chambre, erinnert sehr verständig ein französisches Sprüchwort: „kein großer Mann ist groß in den Augen seines Kammerdieners". Die Abhängigkeit vom Leibe und dessen vielfältigen Bedürfnissen gehört nicht zu jenen Dingen, welche den Menschen verehrungswürdig und bedeutend erscheinen lassen. Indem der Kammerdiener Tag für Tag seinen Herrn essen und trinken, sich an- und auskleiden, schlafen, kurz allen jenen Nöthigungen dienstbar sieht die das unvermeidliche Erbe der Kinder Adams bilden, treten die Momente welche dessen Größe begründen, für ihn stark in den Hintergrund, oder vielmehr sie werden vollständig paralysirt. In ganz gleicher Weise kann die Vervielfältigung von Bildern wie die vorher bezeichneten, unmöglich anders als beeinträchtigend wirken auf die Lebendigkeit des Glaubens und die Ehrfurcht, welche der Christ seinem Erlöser und dessen gebenedeiter Mutter gegenüber hegen soll. Die Bemerkung, viele von Raffaels „Madonnenbilder" seyen eben als „religiöse Genrebilder" zu betrachten (oben, N. 287*, S. 96* ff.) ist darum keineswegs eine besondere Empfehlung dieser Erzeugnisse; am wenigsten in einer Zeit, in welcher die Bemühungen, Arbeiten von Männern wie David Strauß und Ernst Renan der Verwüstung schon mehr als zuviel angerichtet haben.

druck". Da wir für diese Art von „Poesie" uns nicht recht begeistern können, so mag Lemcke dieselbe hier auch characterisiren. „Welch' eine Perspective in die menschliche Stellung, z. B. welchen Einblick in Behäbigkeit oder in prunkenden kalten Reichthum, vermag ein gedeckter Tisch zu geben! Ein Glas Bockbier mit einem Rettig, und Erinnerungen schweben darum für den Münchener Kenner. Eine Schüssel mit Austern, Hummer, Rheinweinglas und Citrone — sitzt nicht, wer die erblickt, in Gedanken in einem kühlen Keller einer Seestadt und fühlt heitere Erinnerungen an die Freuden seines leiblichen Theiles? Ein zerbrochener Krug und eine Puppe können genugsam reden. Ein angefangener Strickstrumpf, eine Brille darauf und ein Lehnstuhl — ist nicht so eben die Großmutter fortgegangen? Ein geschossener Hase, eine Flinte und ein Paar lange beschmutzte Stiefel, erzählen die nicht genug zusammen, oder eine Küchenansicht mit all den Geräthschaften für dieses so wichtige Departement der innern Angelegenheiten?" [1]

Ohne Zweifel können Darstellungen wie die bezeichneten, aus dem Genre sowohl wie aus dem Stillleben, Unterhaltung gewähren, und ästhetischen Genuß. Insofern sie Werke der Malerei sind, gelten sie auch als Werke einer „schönen Kunst": aber es ist zu beachten, daß die Malerei, wenn sie nichts Anderes zu leisten vermöchte als was „Genre" und „Stillleben" heißt, auf eine Stelle unter den schönen Künsten keineswegs mehr Anspruch zu machen berechtigt wäre. Allerdings muß der Genremaler, insofern er seine Aufgabe darin sieht, dem Beschauer seiner Bilder ästhetischen Genuß zu bereiten, darauf bedacht seyn, den Letzteren möglichst bedeutenden ästhetischen Werth zu geben; aber Werke hervorzubringen „von hervorragender Schönheit", das ist den beiden Richtungen von denen wir reden, noch niemals gelungen, und das Gebiet welchem sie ihre Vorwürfe entnehmen, ist überdies von der Art, daß es ihnen unmöglich jemals gelingen kann[2]. „Nicht ein einziger großer Gedanke tritt uns entgegen in ihren Bildern," schreibt ein tüchtiger Denker, „nicht eine Spur von Großartigkeit der Auffassung und tiefem Gefühl der Wahrheit, sondern lediglich eine Conception welche aller Poesie und aller Bedeutung baar ist. Die Vorzüge daran welche Anerkennung verdienen, sind, namentlich in den Leistungen der holländischen Schule, naive Unbefangenheit und Natürlichkeit der Darstellung, harmonische Verbindung von Licht und Helldunkel, Sorgfalt und Feinheit der Ausführung mit Ausschluß aller Affectation; dazu noch eine ausgezeichnete Beobachtungsgabe in Rücksicht auf Volkssitte in Stadt und Land, so wie ein unerschöpfliches Vermögen in immer neuer Darstellung der verschiedenen Erscheinungen des häuslichen Lebens. Gewiß haben alle diese Vorzüge

[1] Lemcke, Populäre Aesthetik, S. 449. [2] Vgl. oben N. 239 ff. S. 13* ff.

ihren Werth; aber sie sind, wo es sich um die schönen Künste handelt, von so untergeordneter Bedeutung, daß sie dem gegenüber was eigentlich den Geist der Letzteren ausmacht, und ihre Stellung in der Entwickelungsgeschichte der Menschheit bedingt, vollständig verschwinden" [1].

Eben so wenig vortheilhaft, um nicht zu sagen noch abfälliger, haben auch ältere Kritiker von gutem Namen über das Genre und das Stillleben geurtheilt. „Ich erinnere mich," erzählt Sulzer, „irgendwo ein Stück gesehen zu haben, darin nichts als der geschundene und aufgeschnittene Rumpf eines geschlachteten Ochsen dargestellt war, aber mit so wunderbarer Kunst, daß man nicht ohne Wahrscheinlichkeit den Rubens für den Urheber desselben hielte. Warum soll man doch ein solches Stück mit dem Namen eines Gemäldes beehren? Wenigstens wird doch niemand sagen dürfen, daß es ein Werk des Geschmackes sey" [2].

Eingehender und allgemeiner spricht sich Lessing aus. „Wird jetzt die Malerei als die Kunst, welche Körper auf Flächen nachahmt, in ihrem ganzen Umfang betrieben, so hatte der weise Grieche ihr weit engere Gränzen gesetzt .. Sein Künstler schilderte nichts als das Schöne: selbst das gemeine Schöne, das Schöne niederer Gattung, war nur sein zufälliger Vorwurf, seine Uebung, seine Erholung. Die Vollkommenheit des Gegenstandes selbst mußte in seinem Werke entzücken; er war zu groß, von seinen Betrachtern zu verlangen, daß sie sich mit dem bloßen kalten Vergnügen, welches aus der getroffenen Aehnlichkeit, aus der Erwägung seiner Geschicklichkeit entspringt, begnügen sollten; an seiner Kunst war ihm nichts lieber, dünkte ihm nichts edler, als der Endzweck der Kunst. ‚Wer wird dich malen wollen, da dich niemand sehen will', sagt ein alter Epigrammatist über einen höchst ungestalteten Menschen. Mancher neue Künstler würde sagen: ‚Sey so ungestalten wie möglich; ich will dich doch malen. Mag dich schon niemand gern sehen: so soll man doch mein Gemälde gern sehen; nicht insofern es dich vorstellt, sondern insofern es ein Beweis meiner Kunst ist, die ein solches Scheusal so ähnlich nachzubilden weiß'. Freilich ist der Hang zu dieser üppigen Prahlerei mit leidigen Geschicklichkeiten, die durch den Werth ihrer Gegenstände nicht geadelt werden, zu natürlich, als daß nicht auch die Griechen ihren Pauson, ihren Pyreicus sollten gehabt haben. Sie hatten sie; aber sie ließen ihnen strenge Gerechtigkeit widerfahren. Pauson, der sich noch unter dem Schönen der gemeinen Natur hielt, dessen niedriger Geschmack das Fehlerhafte und Häßliche an der menschlichen Bildung am liebsten ausdrückte, lebte in der verächtlichsten Armuth. Und Pyreicus, der

---

[1] De Lamennais, Esquisse d'une philosophie, t. 3. c. 5. (Les lettres chrétiennes, p. 361 s. Cit. 347*.)

[2] Sulzer, Allg. Theorie der schönen Künste, „Malerei".

Barbierstuben, schmutzige Werkstätten, Esel und Küchenkräuter mit allem Fleiße eines niederländischen Künstlers malte, als ob dergleichen Dinge in der Natur so viel Reiz hätten, und so selten zu erblicken wären, bekam den Namen des Rhyparographen, des Kothmalers; obgleich der wollüstige Reiche seine Werke mit Gold aufwog, um ihrer Nichtigkeit auch durch diesen eingebildeten Werth zu Hülfe zu kommen"[1].

Lessing will aus den hier von ihm betonten Thatsachen freilich die Folgerung ziehen, daß bei den Griechen die „körperliche Schönheit" das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen sey; wir haben diese seine Lehre im dritten Kapitel (S. 297* ff.) eingehend widerlegt. Hiervon abgesehen, und die Aufgabe der bildenden Künste in dem Sinne genommen wie wir sie festgestellt haben, stimmen wir den Anschauungen die er hier ausspricht, eben so entschieden bei, als wir jene andere Doctrin früher bekämpft haben. In Adam Oehlenschlägers Trauerspiel „Coreggio" erblickt der Meister dieses Namens in einem Gemäldesaal zu Parma ein Bild, auf welchem ein altes Weib in der Küche einen Kessel scheuert; neben ihr bläst ein blonder Knabe Seifenblasen in die Luft, und in der Ecke liegt eine schlafende Katze. Verwundert ruft Coreggio aus:

Ist es doch nimmer mir noch eingefallen,
Daß solche Sachen auch man malen könnte!

Von der „Thiermalerei" gilt ganz das Nämliche; Weiteres über sie zu sagen, dürfte überflüssig seyn.

438. Von den fünf Arten der hedonischen Malerei die wir genannt haben, ist noch die „Landschaft" übrig. Die sichtbare Natur, Feld und Wald, Berg und Thal, Strom und Haide, mit dem heiteren oder bewölkten Himmel darüber, durch die Sonne beleuchtet oder in Mond- und Sternenschein, wirkt in verschiedenartiger Weise, die sich namentlich auch durch die Jahreszeiten modificirt, auf das menschliche Gemüth, Gefühle und Stimmungen hervorrufend oder verstärkend. Manchem dürften das schon die folgenden vier Strophen fühlbar machen:

Wilder Wald! Die müde Sonne
Ruht an nackten Felsenwänden,
Um den letzten blauen Glocken
Ihre letzte Gunst zu spenden.

Scharfes Schwirren durch die Wipfel
In dem herbstlich harten Laube,
Und vom Buchenhaag der kurze
Flügelschlag der Ringeltaube.

---

[1] Lessing, „Laocoon" II. S. 8 ff.

Dann am Ast des Spechtes Hacken,
Fern der schrille Schrei der Dohlen,
Dann ein langes schweres Seufzen,
Wie des Berges Athemholen;

Dann um Enzian und Quendel
Wilder Bienen leises Summen;
Dann ein Habichtskreisch, und wieder
Tiefes Schweigen und Verstummen[1].

Die erwähnte Thatsache bildet den Grund, auf welchen die Landschaftmalerei gestützt erscheint: sie will, zugleich mit Hülfe der natürlichen Ideenassociation in dem Beschauer, angenehme Gefühle veranlassen, und so Genuß gewähren.

Ohne Zweifel kann sie das; mit mehr oder weniger Erfolg, je nach der verschiedenen Veranlagung und Empfänglichkeit des Einzelnen. Indeß gilt doch auch von dieser fünften Richtung, was wir in Rücksicht auf das Genre, das Stillleben und das Thierstück sagten: Werke von hervorragender Schönheit hervorzubringen, dazu fehlen ihr die Mittel. In der Natur selbst und vielen ihrer Erscheinungen tritt uns freilich eine bedeutende Fülle von Schönheit, Erhabenheit und Größe entgegen. Aber ein Moment von welchem diese Vorzüge und ihre Wirkung auf unser Gemüth wesentlich abhangen, liegt in der Massenhaftigkeit und Ausdehnung, in der Weite und Höhe und Tiefe, mit welcher sich die einzelnen Ansichten unserem Auge darstellen: und gerade dieses wesentliche Moment ist die Malerei wiederzugeben nicht im Stande. Sie bietet uns zwar Gestaltbilder der Gegenstände aus denen sich die Landschaft zusammensetzt, aber sie bietet uns dieselben in unendlich verjüngtem Maaßstabe. „Es ist bekannt," schreibt Lessing ganz in diesem Sinne, „wie viel die Größe der Dimensionen zu dem Erhabenen beiträgt, und dieses Erhabene verliert sich durch die Verjüngung in der Malerei gänzlich[2]. Ihre größten Thürme, ihre schärfsten rauhesten Abstürze, ihre noch so überhangenden Felsen, werden auch nicht einen Schatten von dem Schrecken und dem Schwindel erregen, den sie in der Natur erregen, und den sie auch in der Poesie in einem ziemlichen Grade erregen können"[3]. Zur Veranschaulichung des letzten Gedankens läßt Lessing in der Sprache des Originals das Gemälde aus Shakespeare folgen, in welchem Edgar dem

---

[1] Weber, „Dreizehnlinden" IX. (S. 112 f.)

[2] Lessing gebraucht hier den Ausdruck für den allgemeinen Begriff („das Erhabene") statt jenes Wortes, welches den von ihm gemeinten abstracten Begriff bezeichnet; der Satz wird klarer, wenn man das Letztere substituirt, „die Erhabenheit". Vgl. oben N. 4. S. 7 ff.

[3] Lessing, „Laocoon", Anhang, 2. S. 290. (Cit. 284*.)

blinden Gloster die schwindelnde Höhe schildert, auf die er ihn seinem Vorgeben nach geführt hat:

Kommt, Herr: hier ist der Ort; — steht still; — wie grauenvoll
Und schwindelnd ist's, den Blick so tief zu werfen!
Die Kräh'n und Dohlen, die die Mitt' umflattern,
Sehn kaum so groß als Käfer; halb hinab
Hängt Einer, Fenchel lesend; — schrecklich Handwerk! —
Mir dünkt, er scheint nicht größer als sein Kopf.
Die Fischer, die am Seegestade wandeln,
Sind Mäusen gleich; und jenes Schiff am Anker
Verjüngt zu seinem Boot, das Boot zum Tönnchen,
Beinah zu klein dem Blick. Die murmelnde Woge
Die über zahllos kleine Kiesel tos't,
Schallt nicht so hoch. — Ich will nicht mehr hinabsehn,
Damit nicht Schwindel und verdunkelter Blick
Kopfüber hinab mich reiße[1].

Was kann die Malerei thun, um auch nur entfernt eine ähnliche Wirkung hervorzubringen, wie diese Schilderung?

Wer die vorher angeführten Strophen aus „Dreizehnlinden" ansieht, der wird überdies sofort erkennen, daß noch manche andere Elemente, die zur Vollständigkeit einer Naturscene gehören, und für den Eindruck den sie auf uns macht, von nicht geringer Bedeutung sind, sich der Wiedergabe durch die Malerei ganz entziehen. Aus diesen Rücksichten erklärt es sich vollkommen, warum die Landschaft, und überhaupt die Natur, von wahrhaft großen Malern nie um ihrer selbst willen und für sich dargestellt, sondern lediglich als Hintergrund historischer Scenen benutzt wurde.

439. Schlegels Schriften werden wohl kaum so stark gelesen, daß wir besorgen müßten, vielen Lesern schon Bekanntes zu wiederholen, wenn wir hier eine etwas längere Stelle folgen lassen zu weiterer Bestätigung, und zugleich zur Ergänzung dessen, was wir in diesem Paragraphen festzustellen gesucht haben. Es gibt, schreibt Schlegel im Anfange des Jahres 1803, „keine Gattungen der Malerei, als die Eine der ganz vollständigen Gemälde, welche man historische zu nennen pflegt, schicklicher aber gar nicht mit einem besonderen Gattungsnamen belegen würde, oder lieber symbolische Gemälde nennen sollte[2]. Was man sonst von anderen,

---

[1] Shakespeare, „König Lear" 4, 6.

[2] Auch der letzte Gedanke scheint mir ganz gegründet. „Eine menschliche Figur von einer Spanne, von einem Zolle, ist zwar das Bild eines Menschen; aber es ist doch schon gewissermaßen ein symbolisches Bild; ich bin mir der Zeichen dabei bewußter, als der bezeichneten Sache; ich muß die verjüngte Figur in meiner

als wirklich verschiedenen und abgesonderten Gattungen zu sagen pflegt, ist nur eitler Wahn und leere Einbildung. Die Landschaft ist der Hintergrund des vollständigen Gemäldes, und nur als solcher hat sie ihre volle Bedeutung. Der Vorgrund aber müßte sehr schlecht und trivial behandelt seyn, falls er ausführlich ist, wenn man ihn nicht ein Stillleben nennen könnte. So ist die schöne Landschaft der bedeutende Hintergrund bei Titian, Leonardo, Raffael und Bellini; das Stillleben abgesondert und an sich genommen, ist etwas Geringfügiges, aber durch den Gebrauch und die Stellung erscheint es als ein Bedeutend-gewordenes, wie es auf den Vorgründen von Dürer zerstreut liegt, oder bei Mantegna, in der größten Vollkommenheit der Ausführung aber bei Leonardo, und weniger oder mehr bei allen großen Malern des Alterthums: in solchen Nebenwerken, welche erst durch ihre Beziehung auf das Ganze ihre Bedeutung erhalten, sowie hinwieder ihre Bedeutsamkeit durch die wunderbar vollendete malerische Ausführung hervorgehoben ist. Wie dasjenige was man Blumenstücke nennt, zur Verzierung und Umkränzung des Ganzen gebraucht werden könne, und erst da recht klar wird was es soll, zeigt Coreggio, Raffael, ja schon Mantegna aufs herrlichste. In Verbindung mit dem ganzen vollständigen Gemälde werden alle diese Dinge bedeutend seyn; das Bedeutende aber ist überhaupt der Zweck aller höheren Malerei, und ohne dasselbe würde sich die Landschaft und das Stillleben in eine bloß mechanische Kunstgeschicklichkeit und Ueberwindung des Schwierigen auch an einem widerstrebenden und schlechten Stoff, oder aber vollends in täuschende Nachahmung des bloß sinnlich Gefälligen, und in eine ganz unkünstlerische Gemeinheit verirren"[1].

Mit dem Sinken des religiösen Lebens während des fünfzehnten Jahrhunderts sanken mit natürlicher Nothwendigkeit auch die religiösen Künste: und als dann nicht viel später das Wehen des „modernen protestantischen Geistes" in manchen Ländern alle Begeisterung für das Uebernatürliche erstarrt, alle Energie des religiösen Sinnes gebrochen hatte, da verloren sie geradezu ihren Werth, weil nicht nur den Völkern das Verständniß ihrer Schöpfungen und das Interesse für dieselben ent-

---

Einbildungskraft erst wieder zu ihrer wahren Größe erheben, und diese Verrichtung meiner Seele, sie mag noch so geschwind, noch so leicht seyn, verhindert doch immer, daß die Intuition des Bezeichneten nicht zugleich mit der Intuition des Zeichens erfolgen kann." (Lessing, „Laocoon", Anhang, S. 289.) Aber auch bei Darstellungen, nicht in verjüngtem Maaßstabe sondern in Lebensgröße, ist in sofern immer eine ähnliche „Verrichtung der Seele" nöthig, als die Gestaltbilder der Malerei nur zwei Dimensionen haben; mithin würde für alle Werke dieser Kunst der von Schlegel vorgeschlagene Name, „symbolische Gemälde", vollkommen gerechtfertigt seyn. Noch eine andere Rücksicht ließe sich hierfür gleichfalls geltend machen.

[1] F. Schlegel, Bd. 6. S. 78 f. (Cit. 79*.)

schwunden war, sondern auch den Künstlern der Geist und die Fähigkeit des rechten religiösen Schaffens abging. Es war abermals natürlich, daß die Letzteren sich nach einem Ersatz umsahen für das reiche, ihrer Kunst verloren gegangene Material der heiligen Geschichte: daß sie durch Ausbildung der Landschaft wenigstens den Rahmen zu verschönern suchten, dem kein Inhalt mehr besonderen Werth verlieh, oder im Stillleben, im Genre, im Thierstück, „das gemeine Schöne, das Schöne niederer Gattung" sich als Vorwurf wählten, das in besseren Zeiten einst ihren Vorgängern theils als Beiwerk gedient, theils nur „ihre Uebung und ihre Erholung" gewesen war. In diesem Sinne hat somit Lübke immerhin Recht, wenn er das zweifelhafte Verdienst, die selbständige Entwickelung der genannten niederen Arten der Malerei, wie überhaupt den Realismus, gefördert zu haben, für den „modernen protestantischen Geist" in Anspruch nimmt.

§. 3.

Ob es ästhetisch zuläßig sey, daß die bildenden Künste, wo sie als civile oder als hedonische auftreten, ihre Gestalten nackt erscheinen lassen.

Die bezüglich dieses Punktes herrschende Lehre; ein Modell Canova's mit Commentar. Eine entgegengesetzte Ueberzeugung: Savonarola, Cl. Brentano, Aristoteles. Die Nacktheit der Gestalten hebt den ästhetischen Genuß bei den Meisten vollständig auf, und den Uebrigen wird er durch dieselbe stark beeinträchtigt; Reichenspergers und Sybels Zeugniß im preußischen Landtage. Die Nacktheit der Gestalten ist in vielen Fällen ein Verstoß gegen die philosophische Wahrheit. Der menschliche Leib gehört wesentlich nicht allein der physischen Ordnung an, sondern auch der ethischen: in dieser ist er aber häßlich; mithin wird durch die Nacktheit der Gestalten die Schönheit des Kunstwerkes bedeutend vermindert, oder auch aufgehoben. Welches der „rein ästhetische Standpunkt" sey; der zuletzt gegebene Grund ist übrigens rein philosophisch. Eine unrichtige Ansicht Lotze's; ein zweiter, guter Gedanke von demselben, und ein gleichfalls guter von Ad. Teichlein.

440. Wer Gemäldegallerien, Kunstausstellungen, Glyptotheken besucht hat, der weiß, in welchem Sinne die in der Ueberschrift ausgedrückte Frage in der Gegenwart thatsächlich gelöst wird; was für Grundsätze anderseits die Theorie vertritt, das ergibt sich schon aus den im dritten Kapitel (S. 292* ff.) von uns angeführten Aeußerungen verschiedener moderner Aesthetiker. Einige Sätze aus einem italienischen Werke, „Erinnerungen aus dem Leben Canova's", das vor nicht vielen Jahren in Florenz erschien, und manche gute Eigenschaften haben mag, können dazu dienen, uns diese Grundsätze kurz zu vergegenwärtigen.

Anläßlich eines Modells das Canova auszuführen unterließ, schreibt der Verfasser der „Erinnerungen" wie folgt. „Es ist eine Gruppe in Lebensgröße: Adonis, sitzend, wird von der Venus mit Rosen bekränzt; seitwärts sieht man einen kleinen Amor.. Dieses Modell wurde in Marmor nicht ausgeführt, da der Meister mit der Composition nicht zufrieden war: aber nicht etwa darum, weil die Gestalten nackt waren. Denn die eigentliche Sprache der Sculptur ist die Nacktheit; durch sie leistet diese Kunst ihr Höchstes: und wenn das Nackte zur idealen Form erhoben wird, und Bescheidenheit und Schamhaftigkeit sich damit verbinden, dann ist es in keiner Weise unanständig. Was die Ehrbarkeit der Kunst ausmacht, das ist dieses: der Künstler darf in seinen Werken niemals eine minder reine Absicht durchscheinen lassen, die ihn dabei geleitet hätte. Wenn man sieht, wie derselbe einzig darauf bedacht war, die Schwierigkeiten seiner Kunst zu bewältigen, und die Gestalten in ihrer jungfräulichen Reinheit (sic) darzustellen, als eines der bewunderungswürdigsten Werke der Allmacht Gottes, dann darf er ruhig seyn, und darauf rechnen, daß er in keiner Seele ungeordnete Regungen wachruft. Die wahrhaft hohe Schönheit verführt nicht die Sinne, sondern sie läutert dieselben; sie verunreinigt das Gemüth nicht, sondern sie erhebt es" [1].

Das wird wohl kein ehrlicher Mann in Abrede stellen: der Verfasser der „Erinnerungen" setzt bei seinen Lesern ein ungewöhnliches Maaß von Bescheidenheit und kindlichem Sinn voraus, wenn er ihnen wirklich zumuthet, das was er ihnen in diesen Sätzen „vormacht", zu glauben. Jedenfalls hat es hervorragende Geister gegeben, — und nicht wenige, — die ganz anders urtheilten. Den „idealen Formen" gegenüber welche in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts die „Ehrbarkeit der Kunst" in Florenz zu Tage gefördert hatte, gab Savonarola — der „moderne protestantische Geist" hat ja dem gewaltigen Dominicaner einen Platz an dem Lutherdenkmal zu Worms zuerkannt — Savonarola sagen wir, gab öffentlich die Versicherung, daß die Künstler vor ihren eigenen Schöpfungen schaudern würden, wenn sie das Aergerniß und den Schaden den sie durch dieselben den Leuten aus dem Volke für ihre Seele verursacht hätten, so vollständig kännten wie er [2]. „Ich kann die ewigen nackigen Buben und Mädchen nicht leiden," schrieb am 29. März 1828 Clemens Brentano, die Zeichnungen eines Malers berührend, an einen jüngeren Freund. „Alle höhere Kunstunschuld wird der Teufel holen, wenn sich auch nur das ärmste Lamm je daran ärgert" [3]. Aristoteles

---

[1] Memorie di Antonio Canova (Firenze 1864) pag. 305. (La Civiltà catt. Ser. 5. vol. 11. pag. 725.)

[2] Rio, 2. p. 423. s. (Cit. 66*.)

[3] Cl. Brentano's „Gesammelte Schriften" (1855) Bd. 9. S. 215.

lehrt, die Gesetzgebung müsse dahin wirken, daß die Jugend „nichts Unanständiges höre oder sehe". Denn unanständige Reden führen leicht zu gleichartigem Thun; wer darum in Gegenwart junger Leute Unerlaubtes rede oder thue, der müsse energisch bestraft werden. „Da wir aber darauf dringen, daß keine Reden dieser Art geführt werden sollen, so ist offenbar, daß junge Leute auch nicht unanständige Bilder oder Schauspiele sehen dürfen. Die Behörden haben mithin darüber zu wachen, daß unanständige Gemälde oder Bildsäulen nirgends geduldet werden"[1].

Aber, mag sich ein Leser denken, wir schienen, unserer Ueberschrift zufolge, den Nachweis liefern zu wollen, daß das Verfahren der bildenden Künste um das es sich handelt, „ästhetisch unzuläßig" sey, und jetzt machen wir Rücksichten geltend, aus denen die ethische Unerlaubtheit desselben gefolgert werden muß. — Wenn jemand aus den angedeuteten Thatsachen diese Folgerung zieht, so ist das seine Sache. Wir haben keinen Grund, zu widersprechen: denn wir hegen so gut wie jeder andere Christ die Ueberzeugung, daß nach den zehn Geboten Gottes auch die Maler und die Bildhauer gerichtet zu werden haben; aber bei alle dem haben wir die erwähnte Folgerung nicht gezogen, und beabsichtigen auch nicht es zu thun. Unsere Argumentation ist diese:

Als „ästhetisch unzuläßig" an einem Kunstwerke muß Alles dasjenige gelten, was die Wirkung die seinen eigentlichen Zweck bildet, entweder unmöglich macht, oder dieselbe wesentlich beeinträchtigt;

Nun wird aber der ästhetische Genuß, der eigentliche Zweck aller hedonischen Kunstwerke, durch die Nacktheit der Gestalten theils wesentlich beeinträchtigt, theils einfach unmöglich gemacht:

Folglich ist die Nacktheit der Gestalten in den Werken der hedonischen Sculptur und Malerei ästhetisch unzuläßig.

Wer sich die Mühe geben will, ein wenig zu denken, der wird die gleiche Folgerung sehr leicht auch in Rücksicht auf die civile Malerei und Sculptur ziehen. Wir betrachten es zunächst als unsere Aufgabe, den Untersatz zu beweisen.

Friedrich Jacobs macht einmal die gelegentliche Bemerkung: „Von einem unschuldigen und ernsten Gemüthe wird die kräftige Natur in der Nacktheit eines Hercules, die zarte Blüte der Jugend eines Bacchus, der süße Liebreiz einer Aphrodite, ohne Lüsternheit und also auch ohne Aergerniß angeschaut"[2]. Sehr wohl. Aber wieviel solche „unschuldige und ernste Gemüther" gibt es denn auf Gottes Erde? und beabsichtigen etwa die bildenden Künste, daß ihre nackten Gestalten nur von diesen

[1] Arist. Polit. l. 7. cap. 15. n. 7—9.

[2] Fr. Jacobs, „Tempe", Bd. 1. S. VIII. (Cit. 266*.)

angeschaut werden, und nicht auch von der unverhältnißmäßig viel größeren Menge derer welche, wie es ihnen einst ein großer Kirchenlehrer an das Herz legte, „nicht von Eisen oder von Stein sind, sondern von Fleisch und Blut, das von der Lüsternheit leichter ergriffen wird als das Stroh von der Flamme“?[1] sind die Museen, die Gallerien, die Kunstausstellungen, die öffentlichen Plätze nicht auch für diese bestimmt? Eben so gewiß, wie daß „unschuldige und ernste Gemüther“ die bezeichneten Dinge „ohne Lüsternheit anschauen“, wo nicht weit mehr gewiß, ist es aber, daß jene unzähligen, denen entweder der Ernst oder die Unschuld oder beides abgeht, es mit Lüsternheit thun. Vergebens beruft man sich, um das läugnen zu können, mit Vischer auf die „reine Kühle des Schönen, in welcher Alles erloschen und untergegangen sey, was sonst am Nackten die Begierde wecke“[2], oder mit Anderen auf die „Verklärung“ und die „Idealität der Form“, in welcher die Kunst den menschlichen Leib erscheinen lasse. Oder worin besteht denn schließlich diese „Verklärung“ und diese „Idealität“? Einzig darin, daß die Kunst den Leib frei von allen natürlichen Mängeln darstellt, und gelöst von alle dem, was denselben sinnlich widerwärtig und ekelhaft macht. Jene ihm inhärirende Beschaffenheit dagegen, wodurch er der Gegenstand des geschlechtlichen Triebes ist, die entfernt sie nicht nur nicht, die ist sie nicht allein, für die sinnliche Urtheilskraft[3] des Anschauenden wenigstens, gar nicht im Stande zu entfernen, sondern sie erhöht die einnehmende Macht derselben eben dadurch, daß sie alles sinnlich Abstoßende entfernt. Mit Einem Worte: vegetativer Genuß, beziehungsweise, Erregung und Potenzirung des Verlangens nach demselben, das wird bei den bezeichneten Unzähligen die thatsächliche Wirkung der Kunstwerke seyn von denen wir reden. Nun kann aber, das wird jeder anerkennen der zu urtheilen vermag, nun kann aber, wenn die Seele von vegetativem Genuß, vor Allem von so geartetem, oder von dem Verlangen darnach, eingenommen ist, von ästhetischem Genuß keineswegs mehr die Rede seyn. Haben wir folglich nicht Recht, wenn wir sagen, der ästhetische Genuß werde durch die Nacktheit der Gestalten für sehr Viele unmöglich gemacht?

Und den Wenigen denen er nicht unmöglich gemacht wird, den „unschuldigen und ernsten Gemüthern“, wird er jedenfalls wesentlich beeinträchtigt. Es kann ihnen ja doch nicht entgehen, — eben weil sie „ernste“ Gemüther sind, — daß das Kunstwerk das sie vor sich haben,

[1] Chrysost. hom. adversus eos, qui ecclesia relicta ad circenses ludos et ad theatra transfugerant, n. 2. (tom. 6.)

[2] Vischer, Aesthetik, Bd. 1. §. 60.

[3] Was die „sinnliche Urtheilskraft“ sey, haben wir früher gesagt; vgl. N. 6. S. 10, die Note.

für Unzählige einen Stein des Anstoßes, den Anlaß ethischen Schadens, um nicht zu sagen Verderbens, bilden muß. „Als ich beim Beginne der gegenwärtigen Session in das Innere der deutschen Nationalgallerie (in Berlin) trat," sagt August Reichensperger in einer Rede vor dem preußischen Abgeordnetenhause, „war das Erste was ich sah, eine nackte weibliche Figur auf einem Panther ausgestreckt liegend, in Marmor ausgeführt. Meine Herren, Sie kennen vielleicht die ebenfalls unbekleidete Bethmannsche Ariadne in Frankfurt. Diese Ariadne ist ein wahrer Unschuldsengel gegen die Bacchantin, die da rücklings auf einem Panther liegt. Ich bin überzeugt, daß jeder junge unverdorbene Mensch, oder doch ganz gewiß jedes Mädchen, welches nicht etwa in einer confessionslosen höheren Töchterschule emancipirt und zur ‚aufgeklärten Liebe' — um einen Ausdruck eines liberalen Weltblattes zu gebrauchen — herangebildet worden ist, den ärgsten Anstoß an einer solchen Erscheinung nimmt. Das war die erste Sculptur, die mir da zu Gesichte kam; und nun die erste Malerei, die gleich daneben hing. Sie ist betitelt das ‚Gefilde der Seligen'. Die Farben sind derart schreiend, daß ich versucht war, mir die Ohren zuzuhalten. Und worin besteht die ‚Seligkeit' der betreffenden Dargestellten? Sie zeigt sich in der Art, daß sechs bis sieben unbekleidete Persönlichkeiten beiderlei Geschlechts, wenn ich nicht irre, theilweise mit Bocksfüßen versehen, auf und ab spazieren, während im Vordergrunde, in einem Wasser auf einem centaurartigen Scheusal eine ebenfalls unbekleidete weibliche Person reitet, — wohin, ist nicht recht zu sehen." An dritter Stelle characterisirt Reichensperger den damals „allerneuesten, fast allgemein bewunderten Berliner Modeartikel, das große Werk ‚Prometheus'". Es sey eine „überaus talentvolle und fleißige Studie nach Laocoon . . ."; „aber wohlweislich hat der Künstler statt der zwei nackten Knaben zwei nackte Mädchen — die Okeaniden — dem Prometheus beigegeben, und dadurch hat das Werk allerdings einen besonders picanten Reiz und zugleich seine Hauptbedeutung bekommen." Etwas später wird ganz einfach der klare Satz ausgesprochen: „In der Regel werden die modernen Nuditäten nur geschaffen, um in gewissen Kreisen Abnehmer zu finden, in Kreisen in denen der Hang nach Sinnenreiz, nicht die idealen Bestrebungen vorwalten" [1]. Auffallender Weise erhielt gerade dieser Satz, neben den anderen damit zusammenhangenden Anschauungen Reichenspergers, sofort seine Bestätigung von einer Seite, welche der Richtung des Letzteren sonst ziemlich fern steht. „Meine Herren," sagte Herr von Sybel, „auch ich weiß es, wie Jeder von ihnen, wie die moderne Kunst in Deutschland, und mehr noch in den romanischen Ländern, an den

[1] A. Reichensperger, Rede, gehalten im Abgeordnetenhause am 12. Februar 1880. („Parlamentarisches" S. 47 ff. Cit. 296*.)

Auswüchsen krankt, die der Abgeordnete Reichensperger eben bezeichnet hat; wie eine Menge von sogenannten Kunstwerken auf den Sinnenreiz des von ihm mit gutem Grunde scharf beurtheilten Publicums berechnet sind"[1]. Wir haben diese Aeußerungen angeführt, um darzuthun, welcher Art der Eindruck ist, den „die eigentliche Sprache der Sculptur" und „die jungfräuliche Reinheit ihrer Gestalten" (oben S. 367*) auf „ernste Gemüther" macht; als authentisch wird man den Beweis anzuerkennen doch wohl nicht umhin können. Ist es aber möglich — denn darum handelt es sich für uns, — ist es möglich, daß Gedanken und Gefühle wie die von Reichensperger und Sybel angedeuteten, in einem „ernsten Gemüthe" das Vergnügen das demselben ein Kunstwerk gewähren kann, nicht bedeutend herabstimmen, — wenn sie anders dasselbe nicht vielmehr vollständig paralysiren?

441. Mit diesem Einen sind übrigens unsere Gründe für die ästhetische Unzuläßigkeit nicht anständig bekleideter Gestalten noch nicht erschöpft. Die Aesthetik verlangt, daß in jedem Werke einer schönen Kunst, und in allen Theilen eines solchen, volle philosophische Wahrheit herrsche. Steht eine Leistung ihrem ganzen Inhalte nach in Widerspruch mit den Gesetzen des „zufälligen" Seyns, so ist sie vollständig mißlungen; werden diese Gesetze in minder wesentlichen Zügen verletzt, so ist sie fehlerhaft; als vollendet dagegen muß ein Werk, unter dieser Rücksicht, gelten, wenn es uns vorkömmt, — nicht, die dargestellte Erscheinung sey unter den in dem Werke gegebenen Voraussetzungen und Umständen, bei dem Character und den Eigenthümlichkeiten der auftretenden Personen, in der That in dieser Weise möglich, — sondern vielmehr, als ob dieselbe gar nicht anders denkbar wäre. Das ist, nach Aristoteles, der Sinn des Gesetzes von der philosophischen Wahrheit[2].

Was nun unter den Personen die uns in den Werken der bildenden Künste vorgeführt werden, zunächst diejenigen betrifft, welche Träger einer hohen inneren Schönheit, mithin einer hohen ethischen Vollkommenheit sind, — sey es der Geschichte zufolge, sey es nach dem Inhalte der frei erfundenen Conception, — so leuchtet doch wohl von selber ein, daß die Entfernung der Bekleidung, oder auch nur eine den Gesetzen der strengsten Züchtigkeit minder entsprechende Bekleidung, ihrem Character und ihren Grundsätzen, — ihrer Idee, — geradezu widerspricht. Wo solche Personen anders, als vollkommen züchtig bekleidet, gemalt oder gebildet werden, da fehlt mithin dem Werke, in Einer Rücksicht, die philosophische Wahrheit ganz und gar. Es ist schlechthin widersinnig, wenn Guido Reni in seinem Johannes Baptista, statt des ernsten Predigers der Buße im

[1] Bei Reichensperger, „Parlamentarisches" S. 34.
[2] Oben, N. 293 ff. S. 108* ff.

Kleide von Kameelhaaren, mit dem ledernen Gürtel um die Lenden[1], uns eine physisch sehr vollkommen gebildete Gestalt malt, aber bis auf einen kleinen Theil des Leibes ganz entblößt, denn der Mann der, schon im Schoße seiner Mutter geheiligt, „mehr war als ein Prophet", — zu dem die Kirche betet:

„O nimis felix, meritique celsi,
Nesciens labem nivei pudoris," —

der ist nicht allein niemals so aufgetreten, sondern der kann auch ganz und gar nicht so gedacht werden. Und so oft es auch geschehen ist und geschieht, es ist schlechthin widersinnig, wenn die bildenden Künste den menschgewordenen Sohn Gottes, als Kind in der Krippe oder auf dem Arme seiner gebenedeiten Mutter, vollständig nackt erscheinen lassen; denn diese Nacktheit steht mit der Idee der Jungfrau wie des „Eingebornen vom Vater" in unvereinbarem Widerspruch. Lehrt ja doch selbst Riegel, nachdem er gesagt hat, „das Schönste was die Plastik leisten könne, sey das Nackte", daß „dennoch Bedingungen auftreten, die sich gegen die Nacktheit erklären, und eine Bekleidung fordern". „Diese wurzeln hauptsächlich darin," setzt er hinzu, „daß die Nacktheit dem darzustellenden Individuum und seinem Wesen feindlich seyn würde, oder daß in der Bekleidung ein besonderes Moment des Ausdruckes liegt . . Unbekleidete Bilder der Musen, der Artemis, der Athene oder Here, würden aufhören, Bilder dieser Gottheiten zu seyn"[2]. Und ein unbekleidetes Bild des Jesuskindes sollte nicht aufhören, das Bild des Sohnes der Jungfrau zu seyn?[3]

„Einem Priester oder einem Heiligen wird die Bekleidung nicht fehlen dürfen," folgert derselbe Gelehrte gleich darauf. Damit hat er, wohl ohne daran zu denken, den Laocoon verurtheilt. „Die philosophische Wahrheit", bemerkt ein französischer Schriftsteller, de Piles, „würde verlangen, daß Laocoon bekleidet wäre. Oder ist es wohl denkbar, daß ein Königssohn, ein Priester des Apollo, vollständig nackt eine feierliche Opferhandlung vollzöge? Nach Virgil kamen nämlich die Schlangen von der Insel Tenedos her an das Trojanische Ufer, und überfielen den

[1] „Und Johannes war bekleidet mit Kameelhaaren, und einem ledernen Gürtel um die Lenden, und er aß Heuschrecken und wilden Honig." Marc. 1, 6.

[2] Riegel, S. 153 f. (Cit. 264*.)

[3] Wir übersehen keineswegs, daß die zwei von uns angeführten Beispiele, ihrem Inhalte nach, nicht der hedonischen Malerei angehören sondern der religiösen. Die philosophische Wahrheit ist eine nothwendige Eigenschaft für die Erzeugnisse aller Künste; darum hat die in dieser Nummer von uns entwickelte Rücksicht, wie schon im vierten Kapitel bemerkt wurde, auch wo sie als religiöse auftreten, für die bildenden Künste gleichfalls ihre Bedeutung.

Laocoon und seine Söhne, da er eben in der Nähe des Meeres dem Neptun das Opfer brachte." Lessing, welcher diese Bemerkung im Originaltexte gibt, ist der Ansicht, daß „die alten Artisten dazu lachen würden" [1]. Ich meine, das wäre nur dann zu erwarten, wenn „die alten Artisten" mit Lessing und seiner Schule sich zu dem Grundsatze bekannt hätten, „die eigentliche Bestimmung der bildenden Künste sey die körperliche Schönheit". Wir haben aber im dritten Kapitel nachgewiesen, nicht nur, daß diese Lehre unrichtig ist, sondern auch, daß die Alten derselben keineswegs huldigten.

Träger einer hohen inneren Schönheit oder einer besonderen Würde sind übrigens freilich nicht alle Personen, welche in den Werken der bildenden Künste erscheinen. Indeß auch bei den übrigen läßt sich die Entfernung der Bekleidung mit der philosophischen Wahrheit keineswegs in Einklang bringen. Ein Mensch wird nur in zwei Fällen nackt gesehen werden: wenn er durch rohe Gewalt entkleidet wird, oder wenn er den Verstand verloren hat; das Erste ist der Fall in mehreren Martyrien, deren Darstellung wir aber bereits aus einem anderen Grunde als unangemessen erkannt haben. Diese zwei Fälle abgerechnet, bleibt der Abgang anständiger Bekleidung, insofern vernünftige, gesitteten Völkern angehörende Personen pragmatisch dargestellt werden, immer eine fingirte Erscheinung aus der Ordnung des „zufälligen" Seyns, bei welcher man den Grund und die Ursache ganz vergebens sucht: mithin ein philosophisches Absurdum, ein durch nichts motivirter Zug und darum ein wesentlicher Fehler der Conception. Wenn derselbe deßungeachtet nicht stark empfunden zu werden pflegt, so ist das leicht erklärlich. Vielen fällt er schon deßhalb nicht auf, weil sie weder den pragmatischen Character der bildenden Künste gehörig erfassen, noch auch die zwei Elemente kalleotechnischer Werke, die Conception und das sichtbare Darstellungsmittel dafür, von einander unterscheiden, darum ausschließlich bei dem Bilde stehen bleiben, statt zu dem Nachgebildeten aufzusteigen. Ueberdieß hat die Gewohnheit unser Gefühl in dieser Rücksicht nicht wenig abgestumpft; und die moderne Aesthetik hat das Ihrige gethan, um auch die Grundsätze zu fälschen.

442. Der Gedanke den Lessing an der vorher bezeichneten Stelle weiter ausspricht, um darzuthun, daß die Nacktheit der Gestalten in der Laocoongruppe „die Weisheit der Künstler erhebe", ist uns im dritten Kapitel bereits begegnet. Wir führen hier denselben nur wieder an, weil er uns Veranlassung gibt, eine dritte Rücksicht hervorzuheben, aus der sich die ästhetische Unzuläßigkeit nackter Gestalten in den Werken der bildenden Künste ergibt.

---

[1] „Laocoon", V. S. 55. (Cit. 284*.)

„Ein Gewand, das Werk sclavischer Hände, hat bei weitem nicht so viel Schönheit als das Werk der ewigen Weisheit, ein organisirter Körper; die Schönheit der Bekleidung ist nichts gegen die Schönheit der menschlichen Form": das ist der Gedanke, um den es sich handelt[1]. Es tritt uns in demselben nichts Anderes als jene Auffassung entgegen, welche als die wesentliche Grundlage der ganzen Theorie Lessings von der Bestimmung der bildenden Künste zu betrachten ist. Klarer und vollständiger stellte sich uns diese Auffassung in der consequenteren und minder vorsichtigen Entwickelung dar, welche Schiller ihr gegeben hat; wir sahen aber, daß dieselbe nichts Besseres ist, als eine chimärische Fiction. Der menschliche Leib, schlechthin als körperlicher Organismus betrachtet, hat seine Schönheit; und wir wollen ihm unter den körperlichen Dingen auch die höchste Schönheit nicht streitig machen. Aber wenn sich immerhin der menschliche Leib „als körperlicher Organismus betrachten" läßt, so folgt hieraus keineswegs, daß derselbe auch schlechthin als körperlicher Organismus wirklich seyn, oder auch nur wirklich seyend gedacht werden kann. Sobald er wirkliches Seyn hat, oder als wirkliches Seyn habend gedacht wird, muß er nothwendig eben als menschlicher Leib genommen werden, das heißt als der sichtbare Theil einer einheitlichen vernünftigen Natur. Denn die vernünftige Seele ist ja unmittelbar und durch sich selbst die „Form" (die *causa formalis*) des Leibes; das will sagen, sie allein ist das Princip, wodurch der todte Stoff zum lebendigen menschlichen Organismus wird. Eine nothwendige Folge dieser Thatsache ist, daß jeder menschliche Leib nicht bloß der physischen, sondern eben so sehr der ethischen Ordnung angehört: nicht unmittelbar und durch sich selbst, aber darum, weil er das Werk einer vernünftigen Seele ist, und den wesentlichen Theil einer der ethischen Ordnung angehörenden einheitlichen Natur bildet.

Nun ist aber seit dem Falle Adams jeder menschliche Leib — jenen des Gottmenschen, und den seiner nicht in der Erbsünde empfangenen Mutter ausgenommen — immer „der Leib des Todes" „in dessen Gliedern das Gesetz der Sünde waltet", — „das Fleisch der Sünde" „in welchem nicht das Gute wohnt"[2]: und aus diesem Grunde kann er, bis zu jenem Tage da Gott uns „überkleidet mit der unverweslichen Hülle die vom Himmel stammt"[3], bei aller Schönheit die er in der physischen Ordnung besitzt, nicht anders als ethisch durch und durch häßlich erscheinen.

Wenn mithin die bildenden Künste sich für berufen halten, uns durch ihre Werke Genuß zu bereiten, indem sie uns Erscheinungen von ästhetischem Werthe vorführen, dann müssen sie begreifen, daß die Nackt-

[1] Lessing, „Laocoon", V. S. 55. 56.

[2] Röm. 7, 24. 23. 8, 3. 7, 18. [3] 2. Cor. 5, 2. 4.

heit ihrer Gestalten mit ihrer wesentlichen Aufgabe unvereinbar, daß dieselbe ästhetisch unzuläßig ist. Wir wissen recht gut, daß es Menschen gibt, denen der Anblick nackter Gestalten Freude macht. Aber in einem richtig empfindenden Gemüthe kann die ethische Häßlichkeit eines nicht geziemend bekleideten Menschenleibes nur Ekel und Mißvergnügen hervorrufen; und dieser widerwärtige Eindruck muß nothwendig den ästhetischen Genuß im höchsten Maaße beeinträchtigen, wenn er denselben nicht vielmehr geradezu unmöglich macht. Der größte deutsche Maler des achtzehnten Jahrhunderts, Raphael Mengs, erklärt ausdrücklich, „daß eine ganz unbekleidete Gestalt immer weniger schön sey“ [1].

443. Man wird uns vielleicht einwenden wollen, wir hätten den Untersatz unseres Beweises nicht der Philosophie, sondern der übernatürlichen Offenbarung entnommen.

Aber gibt es denn wohl ein System von Wahrheiten, das mehr berechtigt wäre, öffentlich aufzutreten und Anerkennung zu fordern, als die übernatürliche Offenbarung? würde überhaupt auch selbst von einer wahren, zuverläßigen Philosophie unter uns noch die Rede seyn, wenn nicht der von tausend Irrlichtern umtanzten Vernunft die Offenbarung den Polarstern sichtbar gemacht hätte, an dem sie sich orientiren konnte? 345) Freilich, wer einen Ungläubigen überzeugen will, der darf ihm gegenüber seine Sätze nicht auf Prämissen gründen welche ihrem ganzen Wesen nach der übernatürlichen Offenbarung angehören; und wenn der Pantheist den Unterschied zwischen sittlich Gutem und Bösem in Abrede stellt, so kann von ihm nicht erwartet werden, daß er sich durch Deductionen widerlegt fühle, welche das Daseyn einer ethischen Ordnung zur Voraussetzung haben. Aber man muß sich hüten vor der oft zu Tage tretenden ganz unrichtigen Anschauung, als ob der angedeutete Standpunkt, den der Vertheidiger der Wahrheit dem Ungläubigen und dem Pantheisten gegenüber einzunehmen sich herbeiläßt — oder wenn man lieber will, gezwungen wird, — als ob, sagen wir, dieser Standpunkt der eigentlich richtige und allein berechtigte wäre, und man deßhalb denselben auch da einzunehmen hätte, wo man für wirkliche Christen die Unzuläßigkeit irgend eines der vielgestaltigen Irrthümer des Unglaubens oder des Pantheismus darzuthun beabsichtigt. Wir können nur Befangenheit des Urtheils darin sehen, wenn ein katholischer Gelehrter den in der vorigen Nummer von uns entwickelten Beweis (nach der Fassung desselben in der ersten Auflage dieses Buches) zwar mit dem Bemerken wiedergibt, „die Worte seyen ihm aus der Seele gesprochen“, — dann aber hinzufügt: „Doch abgesehen von diesem mehr religiösen Exposé müssen wir uns auch vom rein ästhetischen Standpunkte gegen

---

[1] Lezioni pratiche di pittura, §. VII.

die Nacktheit der Statuen aussprechen". Wir können, sagen wir, in dieser Aeußerung nur einen Ausfluß der eben angedeuteten unrichtigen Anschauung finden. Oder warum, und seit wann, haben denn die Wahrheiten der christlichen Religion, wo es sich um die schönen Künste handelt, nicht mehr ihre volle Geltung? gibt es eine Kunst, gibt es überhaupt eine freie Thätigkeit des Menschen, für welche sich die Normen unabhängig von der Offenbarung feststellen ließen? bildet sich etwa der „rein ästhetische Standpunkt" dadurch, daß man die Offenbarung ignorirt, und lediglich mit Wahrheiten rechnet welche dem Gebiete der natürlichen Erkenntniß angehören? Das „mehr religiöse Exposé" um das es sich handelt, würde auch dann durchaus dem „rein ästhetischen Standpunkte" angehören, wenn es wirklich aus ganz übernatürlichen Wahrheiten sich zusammensetzte. Denn aus der Thatsache, daß lange Zeit hindurch der Rationalismus und der Pantheismus die Aesthetik als ihre ihnen ausschließlich zustehende Domäne bearbeitet haben, folgt noch ganz und gar nicht die Richtigkeit jener Anschauung, welche den „rein ästhetischen Standpunkt", sey es mit dem Standpunkte des Rationalismus oder des Pantheismus, sey es auch nur mit dem rein philosophischen, zu identificiren scheint. Die Aesthetik ist die Wissenschaft der schönen Künste: die Letzteren arbeiten seit achtzehnhundert Jahren für die Christenheit, oder, wo sie nicht als religiöse Künste auftreten, jedenfalls für christliche Völker: sämmtliche Wahrheiten mithin die das Leben des Christen beherrschen, haben ihre volle und ungeschmälerte Bedeutung auch auf dem Gebiete der schönen Künste und ihrer Wissenschaft.

Das bisher Gesagte sollte übrigens nur dazu dienen, die unrichtige Anschauung zurückzuweisen, aus welcher die im Anfange dieser Nummer angedeutete Einwendung hervorgeht. Zur Widerlegung der Letzteren kommen wir erst jetzt. Man irrt, wenn man meint, unser in N. 442 gegebener Beweis sey ein theologischer, und setze die übernatürliche Offenbarung voraus: er ist rein philosophisch. Der Offenbarung haben wir in unserem Untersatze freilich mehrere Gedanken und Ausdrücke entnommen, weil wir keinen Grund hatten, das zu vermeiden; aber die Thatsache um die es sich in demselben eigentlich handelt, gehört keineswegs ausschließlich der Offenbarung an. Es ist vollkommen wahr, die sich selbst überlassene Vernunft vermag den historischen Grund der ethischen Häßlichkeit des Leibes, die erste Sünde und ihre Fortpflanzung nicht zu entdecken. Aber abgesehen von diesem Geheimnisse, dessen wir für unseren Beweis keineswegs bedürfen, weiß auch die natürliche Ethik sehr wohl, daß der menschliche Leib in seinen Gliedern das Gesetz der Sünde trägt, und darum häßlich ist und der Bedeckung bedürftig. Oder woher hatten es sonst die Heiden gelernt, von denen St. Augustin berichtet, daß sie insgesammt bestimmte Theile des Leibes zu verhüllen, manche aus ihnen aber auch

im Bade sich nicht vollständig zu entkleiden pflegten? 346) woher die Bewohner der Insel Cos, welche die unbekleidete Venus des Praxiteles zurückwiesen?[1] woher die älteren Griechen, die es unanständig fanden, als auf Creta und dann auch in Lacedämon die Männer anfingen, bei den gymnastischen Uebungen unbekleidet aufzutreten, — und woher die nichtgriechischen Völker, welche fast insgesammt auch dann noch über diese Sitte spotteten, nachdem sie in Hellas allgemein geworden war?[2] Nur dort wo noch „das Kleid der Gnade" den Leib umgab, wo noch „das Fleisch nicht, wider den Geist sich auflehnend, der Auflehnung des Menschen wider seinen Schöpfer Zeugniß gab", nur dort konnten „beide nackt seyn und nicht erröthen"[3]. Dagegen würde auch in dem hypothetischen, niemals wirklich gewesenen aber denkbaren „bloß natürlichen Zustande"[4] der Menschheit, derselbe Defect, und darum dieselbe ethische Häßlichkeit dem Leibe eigen seyn; freilich in minder hohem Grade, als jetzt, weil sie nicht die Strafe des Ungehorsams wäre, sondern bloßer Defect, bloßer Abgang einer der Vernunft ganz entsprechenden Vollkommenheit.

444. Aus dem Gesagten ergibt sich, daß Hermann Lotze Unrecht hat, wenn er die Neigung vieler Künstler zur „Nachbildung des Nackten" durch die Bemerkung zu rechtfertigen sucht, daß die Plastik „nicht nothwendig den Geist, weder in der Tiefe seines persönlichsten Wesens, noch in seinem Verhalten zwischen den Bedingungen der sittlichen Welt darstellen müsse"; sie könne ja „eben so wohl die Seele nur als ‚Entelechie' eines bestimmten Leibes" vorführen, „so wie dieselbe, ohne den Druck einer Lebensaufgabe zu fühlen, sich des Glückes der harmlosen Existenz erfreue, welches ihr die Eigenthümlichkeit ihrer Organisation verstattet"[5]. Es ist auffallend, wie es dem verständigen Denker entgehen konnte, daß er mit diesen Aeußerungen in den Irrthum Schillers hineingerathen ist[6], den er in seinem eigenen Werke, 415 Seiten früher, selbst bekämpft hat. Sein Gedanke wäre immerhin nicht übel, wenn „die Seele nur als Entelechie", d. h. ausschließlich als das Princip des leiblichen Lebens, jemals wirklich wäre, oder doch wirklich seyend gedacht werden könnte. Dem ist nun aber nicht so, wie wir schon wiederholt zu sagen veranlaßt waren. Die „Seele als Entelechie" ist immer zugleich der wesentlich innerhalb „der sittlichen Welt und ihrer Bedingungen stehende Geist"; beide Namen bezeichnen eine einzige untheilbare Substanz, je nach einer besonderen Art ihrer Wirksamkeit. Nur metaphysisch, nicht physisch, lassen der erkennende

---

[1] Oben, S. 300*.

[2] Plat. de republ. l. 5. Steph. p. 452 c. Bip. t. 7. p. 9.

[3] Aug. de civit. Dei 14. c. 17. De peccator. merit. et remiss. 2. c. 22.

[4] *Status naturae purae.* [5] Lotze, S. 565. (Cit. 18.)

[6] Vgl. oben N. 413. 414. S. 315* ff.

und freie „Geist", und die „Seele" als Princip des leiblichen Lebens, sich scheiden [1]. Wenn mithin die Plastik es unternähme, in einer menschlichen Gestalt „die Seele nur als Entelechie darzustellen, so wie sie, ohne den Druck einer Lebensaufgabe zu fühlen, sich des Glückes einer harmlosen Existenz erfreut", so würde sie die physisch untheilbare Substanz auseinanderreißen, und das Bild eines chimärischen Wesens liefern, welches nirgends einen Grund seines Seyns hat, nicht einmal in der Weisheit Gottes.

Man mag die Sache drehen und wenden wie man will, (wir sagen das nicht mehr zunächst gegen Lotze, sondern gegen das Verfahren vieler Künstler und gewisse Theorien nicht weniger Aesthetiker,) Darstellungen wie die im Anfange dieses Paragraphen erwähnte Canova's, oder Bernini's „Apollo und Daphne", oder Danneckers „Ariadne", oder Giulio Romano's „Amphitrite" aus Villa Lante, oder Coreggio's „Jupiter und Antiope" im Louvre, oder Tizians „Venus", oder Annibale Caracci's „Venus und Mars" [2], und unzählige andere derselben Art, sind und bleiben insgesammt Leistungen, welche die Aesthetik nicht allein auf Grund unumstößlicher Wahrheiten der Religion und der natürlichen Ethik für unzüchtig erklären, sondern zugleich, auch wenn sie von aller Religion und allen ethischen Gesetzen absehen will, als vollständig verfehlte Producte einer gewandten aber irregeleiteten Technik verurtheilen muß.

Besser als der vorher besprochene, und beachtenswerther für die bildenden Künste, ist ein anderer Gedanke, den Lotze neun Seiten später folgen läßt. „Auch das Alterthum", bemerkt er, „hat nicht im mindesten den ästhetischen Werth von Gewandfiguren verkannt; uns aber kömmt

[1] „Nachdem nunmehr die stete Mitwirkung eines ideellen, seelenartigen Vermögens in allen Lebensvorgängen thatsächlich außer Zweifel gestellt ist, kann es nicht mehr zweifelhaft seyn, wo wir den wahren und einzigen Träger des Lebensprocesses zu suchen haben. Er kann kein anderer und kein geringerer seyn, als die Seele selbst. Und so sprechen wir es erneuert mit voller Entschiedenheit aus . .: die Lebensvorgänge sind Seelenverrichtungen. Einer besonderen ‚Lebenskraft', die zwischen die körperlose Seele und den seelenlosen Leib vermittelnd einträte, bedürfen wir nicht, noch vermögen wir sie zu denken. Aber eben so wenig genügt hier die erneuert von Lotze ausgebildete Hypothese eines dualistischen Parallelismus zwischen Leib und Seele, indem jener erfahrungsmäßig weit mehr ist, als eine nach bloß mechanischen Gesetzen wirkende, äußerlich der Seele angepaßte Maschinerie. Noch weit weniger endlich kann die Seele, nach materialistischer Ansicht, als der Effect des Leibes, und zwar der in ihm sich verbindenden Stoffe, betrachtet werden . . . Und so bleibt ganz von selbst, ebenso dem Rechte des Denkens wie den Anforderungen der Erfahrung gegenüber, nur die letzte Ansicht, die unserige, übrig. Die Seele selber" (d. h. der denkende freie Geist) „muß in den Lebensverrichtungen wirksam seyn." Immanuel Hermann Fichte, „Anthropologie, neubegründet auf naturwissenschaftlichem Wege" (Leipzig 1856) N. 206. S. 491.

[2] Die drei ersten sind Werke der Sculptur, die vier anderen Gemälde.

es zu, auch den Sinn unserer Zeit zu achten. Ihr mag es immerhin zugerufen werden, daß Geist und Körper gleichmäßig entwickelt werden sollen, aber nie wird man sie davon überreden, daß jetzt noch mit Körperschönheit in der Weise der Alten renommirt werden müsse"[1]. Bezieht Lotze diese seine Worte zunächst auf die Plastik, so hat dafür eine Stelle die er im folgenden Kapitel einer Abhandlung von Adolph Teichlein entlehnt, die Malerei im Auge. „Gerade am menschlichen Leibe, an welchem die feinste Farbenbrechung sich erschöpft, erfahren wir am deutlichsten die sinnlich oberflächliche Natur der Farbe, und daß die Malerei, wenn sie dieses Kunstmittel nicht zum sinnigen Ausdruck einer Stimmung zu gebrauchen, oder dem Ausdruck eines höheren Inhaltes unterzuordnen weiß, nothwendig in den mehr oder minder bemäntelten Mißbrauch des unkünstlerischen Sinnenkitzels verfällt . . Insofern die Coloristen der classischen Epoche, insbesondere die Venetianer, ihren Styl des vollendeten Colorits auf die bekleidete menschliche Gestalt anwandten, gelang es ihnen vollkommen, denselben auf den Gipfel der Kunst zu erheben. Auf diesem Wege schufen sie die ewigen Vorbilder der Portraitmalerei, und eines großartigen Genre. Allein in Ansehung des Nackten reichte, selbst eine Tizianische Venus nicht ausgenommen, auch der Ernst ihrer Haltung, die Noblesse ihrer Gestalten nicht hin, die gemalte Darstellung der Leibesschönheit auf die sittliche Höhe der Antike zu heben. Selbst in ihren Werken erlosch, trotz aller Vollendung des malerischen Styls, der sinnliche Funke nicht, welcher ein für allemal in der farbigen und individuellen Darstellung menschlicher Leibesschönheit fortglimmt"[2].

Lotze findet es erfreulich, daß Teichlein in diesem seinem Urtheile „von der kunstgeschichtlichen Gewohnheit abweicht, alle vollendeten großen Thatsachen auch für gerechtfertigt zu halten". Wer den herrschenden Ton kunstgeschichtlicher Schriften einigermaßen kennen gelernt hat, der wird diese Freude als vollkommen gegründet anerkennen; nur können wir, seiner eigenen Bemerkung gegenüber, den Wunsch nicht unterdrücken, daß Lotze gleichfalls, in seiner „Geschichte der Aesthetik in Deutschland", herrschenden Doctrinen gegenüber noch weniger Condescendenz geübt hätte, als er mitunter thut.

---

[1] Lotze, S. 574. (Cit. 18.) Der Blütezeit der hellenischen Kunst gehört übrigens dieses „Renommiren mit Körperschönheit" keineswegs an, sondern lediglich den Perioden des Verfalles.

[2] Ad. Teichlein, Abhandlung über den Begriff des Malerischen und das Wesen der Malerei (Anhang zu der Schrift: Louis Gallait und die Malerei in Deutschland, München 1853). Bei Lotze, S. 587 f.

Elfter Abschnitt.

Die höhere Beredtsamkeit.

Die Bedeutung dieser Kunst nach dem Urtheile der Alten. Sie ist unter den schönen Künsten die älteste, — jedenfalls die erste die, authentischen Zeugnissen zufolge, in der Geschichte der Menschheit auftritt. Sie erscheint, neben der religiösen Poesie, in überaus hoher Vollendung ein volles Jahrtausend früher, als die übrigen schönen Künste. Die höhere Beredtsamkeit besitzt die Mittel, „Werke von hervorragender Schönheit" hervorzubringen. Begränzung des in diesem Abschnitte zu behandelnden Stoffes.

445. Nach Plato ist die höhere Beredtsamkeit „Leitung der Seele" [1]; und vor ihm schon hatte der dritte griechische Tragiker sie gefeiert als „die einzige Beherrscherin der Menschen":

„Was müh'n wir uns um andere Theorien doch,
Wir Sterbliche, und lernen sie wie jede es heischt;
Und trachten die Beredtsamkeit, die einzige
Beherrscherin der Menschen, nicht mit größerem Ernst
Bis zur Vollendung zu erringen, daß durch sie
Der Anderen Wollen sicher stets wir leiten dann!" 347)

Es war nichts Anderes als die Wiederholung dieser Auffassung von dem Wesen der höheren Beredtsamkeit und ihrer Bedeutung, wenn zu Rom zweihundert Jahre später Ennius dieselbe pries als „Lenkerin der Herzen und Königin der Welt", *flexanima omnium regina rerum* [2].

Bei den Alten galt die höhere Beredtsamkeit als die vornehmste, die „Fürstin" unter den Künsten, *regina artium;* der Wahrheit standen sie mit dieser ihrer Ueberzeugung jedenfalls um Vieles näher, als die neuere Aesthetik, wenn sie die höhere Beredtsamkeit aus dem Chor der

---

[1] Plat. Phaedr. Steph. p. 271 c. d. Bip. 10. p. 373.
[2] Enn. ap. Cic. de orat. 2. c. 44. n. 187.

schönen Künste, oder selbst der freien, einfach hinausweist[1]. Und es dürfte sicher nicht ungegründet seyn, wenn wir es sehr beachtenswerth finden, daß sie unter allen Künsten diejenige ist, die uns, und zwar als geistliche Beredtsamkeit, in der Geschichte der Menschheit zuerst begegnet. Nicht allein, daß der heilige Geist den Noe als „einen Prediger der Gerechtigkeit"[2] bezeichnet: schon von dem Urgroßvater dieses Patriarchen, von Henoch, dem wunderbaren Manne der „mit Gott wandelte, und nicht mehr gesehen ward, weil ihn der Herr hinwegnahm"[3], berichtet uns die heilige Schrift, daß er das Gericht Gottes und die der Sünder wartende Vergeltung predigte, und „die Völker zur Buße zu führen bemüht war"[4]. Eine alte Tradition fügt hinzu, Adam selbst habe dem Henoch, dessen Tage er noch erlebte, das Hirtenamt über die Menschheit übertragen[5]; und wenn wir uns weiter erinnern, daß schon Enos, der Sohn des Seth, einen bestimmten, gemeinsamen Gottesdienst (wieder) begründete[6], so kann es sicher keinem Zweifel unterliegen, daß der viel spätere Henoch keineswegs der erste war, der als Prediger des Wortes Gottes unter den Menschen auftrat.

Es ist, glaube ich, gar nicht nöthig, daß man sich die Beredtsamkeit der Patriarchen der Urzeit, namentlich der hervorragenderen unter ihnen, mit Wurz als sehr unvollkommen, als „rauh und trocken"[7] vorstelle. Die ältesten Leistungen auf dem Gebiete der geistlichen Beredtsamkeit die wir besitzen, die Reden des Moyses an das Volk im fünften der von ihm verfaßten „Bücher", sind freilich neunhundert Jahre jünger als die Sündfluth: aber in eben diesen ihren ältesten Denkmalen tritt uns die Kunst um die es sich handelt, auch bereits in ihrer ganzen Vollendung entgegen. Man lese, Beispiels halber, die folgende Stelle aus dem sechsten Kapitel des eben bezeichneten „Buches":

„Höre, Israel: der Herr unser Gott ist der Herr, Er allein. Und darum sollst du lieben den Herrn deinen Gott aus deinem ganzen Herzen, und aus deiner ganzen Seele, und aus deiner ganzen Kraft. Und es sollen diese Worte die ich dir heut gebiete, geschrieben seyn in deinem Herzen; und du sollst sie deinen Kindern verkündigen; und du sollst ihrer gedenken, wenn du weilest in deinem Hause und wenn du wandelst auf dem Wege, wenn du dich zur Ruhe legst und wenn du aufstehst; und du sollst sie als Zeichen an deine Hand binden, und sie sollen fort und fort vor deinen Augen stehen; und du sollst sie auf die Schwelle deines Hauses schreiben und an seine Thür. Und wenn dich dann eingeführt hat der Herr dein Gott in das Land das er mit einem Schwure verheißen

---

[1] Vgl. oben, N. 329. S. 168*. [2] 2. Petr. 2, 5.
[3] 1. Moys. 5, 24. [4] Judas 14. 15. Sir. 44, 16.
[5] Vgl. Loch und Reischl, zu 1. Moys. 5, 29. [6] 1. Moys. 4, 26.
[7] Wurz, Anleitung zur geistlichen Beredtsamkeit, Bd. 1. S. 2.

deinen Vätern, dem Abraham und Isaak und Jakob; wenn er dir große und schöne Städte gegeben die du nicht gegründet, Häuser voll von Schätzen die du nicht gebaut, Brunnen die du nicht gegraben, Weinberge und Olivengärten die du nicht gepflanzt hast; wenn du dich dann von alle diesem nährst, und lebst im Ueberfluß: dann habe wohl Acht, daß du nicht vergessest des Herrn, der dich herausgeführt hat aus Aegypten, aus dem Hause des Frohndienstes. Den Herrn deinen Gott sollst du fürchten, und dienen ihm allein, und schwören bei seinem Namen . . Und wenn dereinst dich deine Kinder fragen, und zu dir sprechen: Was sollen alle diese Gebote und Vorschriften und Bräuche, die uns verordnet hat der Herr unser Gott? — dann sollst du ihnen sagen: Knechte waren wir des Pharao in Aegypten, und der Herr hat aus Aegypten uns herausgeführt mit starker Hand; und er hat Zeichen gewirkt und Wunderthaten, groß und furchtbar, in Aegypten wider Pharao und sein ganzes Haus vor unsern Augen, und uns herausgeführt, uns zu geben das Land das er mit einem Schwur verheißen hatte unsern Vätern. Und darum hat uns der Herr befohlen, zu halten alle diese Gebote, und zu fürchten den Herrn unsern Gott, auf daß es uns wohlgehe alle Tage unseres Lebens so wie heute."

Im zehnten Kapitel, gleichfalls des fünften „Buches", erinnert Moyses das Volk in warmer Rede an die vielfältigen Beweise großer Liebe die es von Gott empfangen, an den Undank womit es diese Liebe gelohnt, und an Gottes immer neue Barmherzigkeit. Dann fährt er fort:

„Und nun, Israel, was verlangt von dir der Herr dein Gott, als daß du ihn fürchtest; daß du wandelst auf seinen Wegen, und ihn liebest, und dienest dem Herrn deinem Gott aus deinem ganzen Herzen und aus deiner ganzen Seele; daß du haltest seine Gebote und seine Satzungen die ich dir heut gebiete, auf daß dir wohl sey? Siehe dem Herrn deinem Gott gehört der Himmel und die Himmel der Himmel, die Erde und Alles was darauf ist: und dennoch hat der Herr Freundschaft geschlossen mit deinen Vätern, er hat sie geliebt, und ihre Kinder, das heißt euch, sich auserwählt vor allen Völkern, wie ihr es heute wieder sehet! Darum beschneidet eure Herzen, und euren Nacken verhärtet nicht ferner: denn Jehova euer Gott, er ist der Gott über alle Götter und der Herr über alle Herren, groß und gewaltig, der furchtbare Gott, der auf die Person nicht sieht noch auf Geschenke; er schaffet Recht der Waise und der Witwe, er liebt den Fremdling, gibt Speise ihm und Kleidung. Auch ihr also liebet die Fremdlinge, denn ihr wart es ja selbst dereinst in Aegyptenland. Den Herrn deinen Gott sollst du fürchten, und dienen ihm allein; ihm sollst du anhangen, und schwören auf seinen Namen. Er ist dein Stolz, er ist dein Gott; er that für dich die Zeichen und die Wunder, die deine Augen gesehen. Nur siebenzig Seelen, stiegen einst hinab deine Väter nach

Aegypten: siehe, jetzt hat dich gemehrt der Herr dein Gott wie des Himmels Sterne. Darum, so liebe ihn denn nun, den Herrn deinen Gott, und halte seine Gebote, seine Rechte und Satzungen, zu jeder Zeit."[1]

Mit solcher Macht redete schon um die Mitte des dritten Jahrtausends nach der Erschaffung der Welt, sechshundert Jahre vor Homer, der gewaltige Patriarch des alten Bundes. Ein weiteres volles Jahrtausend trieb von da ab die geistliche Beredtsamkeit, namentlich in den vier großen und den zwölf kleinen Propheten, immer neue Blüten von nicht minderer Schönheit: und nachdem als der letzte von ihnen Malachias, mit dem Hinweise auf den Vorläufer des Welterlösers, den Schauplatz verlassen hatte, mußte noch ein Menschenalter und mehr dahingehen, bis in der Stadt der Pallas Athene die Architectur, die dramatische und die bildenden Künste, und die civile Beredtsamkeit, sich zu jener Höhe der Vollendung erhoben, auf welcher die geistliche schon in Moyses sich gezeigt hatte. Einzig die religiöse Poesie kann sich allenfalls rühmen, ihr in dieser Beziehung gleichzustehen: denn die neun poetischen Stücke welche neuestens Bickell, auf Grund seiner genialen Entdeckung, im Versmaße des Urtertes verdeutscht hat, gehören gleichfalls den „Büchern" des Moyses an[2].

446. Wie aus dem bisher Gesagten schon hervorgeht, nimmt die höhere Beredtsamkeit zunächst als religiöse, und dann als civile Kunst die Berücksichtigung der Aesthetik in Anspruch. Daß sie nicht auch als hedonische auftritt, das liegt in ihrem Wesen: es ist eine natürliche Folge der Aufgabe welcher sie dient, daß sie den ästhetischen Genuß der Zuhörer nur als Mittel für jene verwerthen, aber nicht denselben auch als den eigentlichen Zweck ihrer Thätigkeit betrachten kann.

Die geistliche Beredtsamkeit besitzt in vollem Maaße die Mittel, unter entsprechenden Umständen Werke „von hervorragender Schönheit" hervorzubringen: daran zweifelt niemand, der mit den in der heiligen Schrift enthaltenen, in der vorigen Nummer angedeuteten Vorträgen des Moyses und der Propheten, sowie mit jenen des Herrn und seiner Apostel und den Briefen der Letzteren, — weiter mit den Werken eines Johannes Chrysostomus, Gregor von Nazianz, Basilius von Cäsarea, Cyrillus von Jerusalem, Leo und Gregor des Großen, Augustin, Berthold von Regensburg, Bossuet, Bourdaloue, Massillon, Segneri, und noch mancher anderer großer Prediger einigermaßen bekannt ist, und solche Leistungen zu beurtheilen versteht. Um die nämliche Thatsache in Rücksicht auf die profane Beredtsamkeit festzustellen, genügt es, auf die oratorischen Leistungen der zwei größten unter den Rednern des classischen Alterthums, des Demosthenes und des Cicero, hinzuweisen; und wer etwa der Sprachen

---

[1] Man vergleiche weiter: 5. Moys. 18, 9—22. 27, 11 ff. 28, 1 ff.

[2] Vgl. Bickell, Dichtungen der Hebräer (Innsbruck 1882) I. S. 3—22.

dieser beiden nicht kundig wäre, der könnte sich von der Wahrheit dessen was wir sagten, schon durch eine aufmerksame Lesung mancher Reden der Vertreter des Centrums im preußischen Abgeordnetenhause wie im deutschen Reichstage, solcher namentlich die in den Angelegenheiten des „Culturkampfes" gehalten wurden, vollkommen überzeugen.

Da ich in meiner „Theorie der geistlichen Beredtsamkeit" nicht eine „mechanische", sondern eine „wissenschaftliche" Theorie dieser Kunst gegeben[1], und dabei mehrfach zugleich die profane Beredtsamkeit berücksichtigt habe, so glaube ich mich hier auf das Wesentlichere beschränken zu sollen. Ich werde deßhalb nur den Begriff und die Mittel einer jeden der zwei Künste feststellen, und dazu den Nachweis liefern, daß die geistliche Beredtsamkeit wie die civile „je um der besonderen ihr eigenen Aufgabe willen darauf bedacht seyn muß, daß ihre Leistungen sich durch möglichst bedeutenden ästhetischen Werth empfehlen". Das ist nämlich das andere der zwei Merkmale welche wir im siebenten Abschnitt (S. 6*) gefordert haben, wenn eine Kunst berechtigt seyn soll, als „schöne" Kunst zu gelten.

Erstes Kapitel.

Die höhere Beredtsamkeit als religiöse Kunst, oder die geistliche Beredtsamkeit.

Die zweitheilige wesentliche Aufgabe dieser Kunst. Die didascalische und die paregoretische Beredtsamkeit. Die zwei psychologischen Momente, welche die geistliche Beredtsamkeit für ihre Aufgabe zu verwenden hat. Die Rücksicht auf die Letztere verpflichtet sie, darauf bedacht zu seyn, daß ihre Leistungen sich durch möglichst bedeutenden ästhetischen Werth empfehlen.

447. Was wir im Anfange des achten Abschnittes hinsichtlich der religiösen Architectur hervorheben mußten, das gilt in noch unmittelbarerer Weise von der geistlichen Beredtsamkeit: sie besteht in der Menschheit auf Grund einer Anordnung Gottes selbst, und sie wird bestehen, solange es Gott dem Herrn gefällt, diese sichtbare Welt, und mit ihr die Gründung seines eingebornen Sohnes bestehen zu lassen, durch welche er alle Menschen zur Erkenntniß der Wahrheit und zum ewigen Leben führen will. Wie sich aus der gesammten Geschichte der Offenbarung ergibt, hat nämlich Gott zu allen Zeiten, um der Menschheit die Thatsachen der übernatürlichen Offenbarung mitzutheilen, und sie zu bestimmen, den in diesen Thatsachen liegenden Normen gemäß ihre Gesinnung und ihr Thun einzurichten, nicht unmittelbar sich an jeden Einzelnen gewendet: sondern es

[1] Vgl. oben N. 9. S. 12 ff.

gefiel seiner Weisheit, bestimmte Männer aus der Gesammtheit auszuwählen, und diese zu bevollmächtigen und zu beauftragen, daß sie an seiner Statt vor ihren Mitmenschen aufträten, und ihnen seine Wahrheit und seinen Willen verkündigten. Am unverkennbarsten tritt dieses Verfahren des Urhebers der Offenbarung im neuen Bunde hervor, in der „Fülle der Zeiten“. Es genügt, an den Befehl zu erinnern welchen der Erlöser, bevor er dieser Erde seine sichtbare Gegenwart entzog, seinen Aposteln gab: „zu unterrichten (μαθητεύσατε) alle Völker, und dieselben Alles halten zu lehren (διδάσκοντες), was Er ihnen geboten“ (Matth. 28, 19. 20).

448. In diesen Worten des Herrn liegt zugleich die zweitheilige Aufgabe klar ausgesprochen, welcher die geistliche Beredtsamkeit zu dienen hat. Die Kirche soll durch die ihr übertragene Verkündigung des Wortes Gottes die Menschheit u n t e r r i c h t e n, und sie soll sie zugleich Alles halten lehren, was der Urheber der Offenbarung angeordnet hat, das heißt, sie soll sie zugleich b e s t i m m e n dieses Alles zu beobachten. Die Kunst, dieser Absicht des Erlösers entsprechend das Wort Gottes oder die Lehren der christlichen Religion vorzutragen, das ist mithin die geistliche Beredtsamkeit.

Man darf das menschliche Herz kaum mehr als oberflächlich kennen, um zu begreifen, daß der zweite Theil der eben bezeichneten Aufgabe um Vieles schwieriger ist, als der erste. Anderseits hängt aber davon schließlich doch Alles ab, daß die Menschheit ihre Gesinnung und ihr Thun den in der Offenbarung gegebenen Normen gemäß einrichte; wo das nicht erreicht wird, da ist die bloße Kenntniß dieser Normen werthlos, und gereicht nur zu noch größerem Verderben. Diesen beiden Rücksichten gegenüber wird man es ganz natürlich finden, daß sich in der Kirche Gottes, neben jener ursprünglichen und eigentlichen Erscheinungsform der geistlichen Beredtsamkeit, die in jedem einzelnen Vortrage der ganzen, vorher angegebenen, zweitheiligen Aufgabe der Verwaltung des Wortes Gottes Rechnung zu tragen sucht, noch eine zweite Richtung dieser Kunst ausbildete, welche die genügende Kenntniß der christlichen Lehre voraussetzt, und einzig darauf ausgeht, auf das freie Streben der Zuhörer zu wirken, sie nämlich dahinzubringen, daß sie ihre Gesinnung und ihr Leben den Vorschriften der Offenbarung gemäß einrichten. In meiner „Theorie der geistlichen Beredtsamkeit“ habe ich diese zweite Richtung „die paregoretische Beredtsamkeit“ genannt, und ihr gegenüber die erste, mit Kleutgen, „die didascalische Beredtsamkeit“ [1]. Die Definitionen der beiden Erscheinungsformen sind diese:

[1] Des Wortes διδάσκειν bedient sich der Herr in der vorher angeführten Stelle, Matth. 28, 20; und der Apostel bezeichnet Röm. 15, 4 „die Unterweisung“, διδασκαλία, der Christenheit als den Zweck der gesammten Offenbarung. Das Wort παρηγορέω bedeutet, „durch Zureden auf das Gemüth Anderer wirken“.

Die didascalische Beredtsamkeit ist die Kunst, die Lehren der christlichen Religion vermittelst der Rede so darzustellen, daß die Darstellung geeignet ist, den Zuhörern die klare und bestimmte Erkenntniß derselben zu vermitteln, und sie zu bestimmen, dieselben, als die Norm des christlichen Lebens, in festem Glauben und mit entschiedener, wirksamer Liebe zu umfassen.

Die paregoretische Beredtsamkeit ist die Kunst, Lehren der christlichen Religion vermittelst der Rede so darzustellen, daß die Darstellung geeignet ist, die Zuhörer zu bestimmen, dieselben als Norm ihres Lebens in festem Glauben und mit entschiedener, wirksamer Liebe zu umfassen. Oder: Die paregoretische Beredtsamkeit ist die Kunst, das Gute der übernatürlichen Ordnung vermittelst der Rede so darzustellen, daß die Darstellung geeignet ist, die Zuhörer zu entschiedener und wirksamer Liebe dieses Guten zu bestimmen.

Von den fünf zu unterscheidenden Arten der geistlichen Vorträge gehören der didascalischen Beredtsamkeit an die Katechese, die didascalische Predigt oder die Unterweisung, und die Homilie; paregoretisch dagegen sind die paränetische Predigt und (meistens) die panegyrische.

449. Wie sie der Kunst der Verkündigung des Wortes Gottes ihre Aufgabe feststellt, so lehrt die Offenbarung sie weiter auch die Mittel kennen, welche sie im Dienste dieser ihrer Aufgabe anzuwenden, die psychologischen Momente durch welche sie auf das freie Streben, um es zu bestimmen, zu wirken hat. Das Wort Gottes ist jener Theil der Gnade, welcher ganz bezeichnend die „äußere Gnade", *gratia externa,* genannt zu werden pflegt. Es bildet mit dem anderen Theile, der „inneren Gnade", *gratia interna,* insbesondere mit der actuellen, ein einheitliches Ganzes; es hat mit dieser Ein und dasselbe Ziel — das freie übernatürlich gute Streben —, und es ist nur dann wirksam, wenn diese sich mit ihm verbindet. Die geistliche Beredtsamkeit muß sich somit angewiesen sehen, in der Verwaltung des Wortes Gottes eben jene psychologischen Momente zu verwerthen, deren sich in der Spendung der actuellen Gnade der heilige Geist bedient. Diese sind aber zwei. Insofern nämlich die „zuvorkommende" Gnade als „Gnade für das Erkenntnißvermögen" [1] auftritt, wirkt sie in der Seele des Menschen übernatürliche Erkenntnißthätigkeiten, d. h. mit Glaubensüberzeugung verbundene Urtheile, deren Inhalt Wahrheiten der Offenbarung, oder nothwendige Folgerungen aus solchen, bilden; insofern sie anderseits als „Gnade für das Streben" [2] erscheint, erzeugt

---

[1] *Gratia intellectus, gratia illustrans.*

[2] *Gratia voluntatis, gratia inspirans.*

sie im Gemüthe des Menschen übernatürliche Regungen, religiöse Gefühle. Dem entsprechend hat also ihrerseits die geistliche Beredtsamkeit gleichfalls auf das Erkenntnißvermögen und auf das Gemüth der Zuhörer einzuwirken. Sie muß die geoffenbarten Wahrheiten die sich eignen, die Letzteren zu dem besonderen je in dem einzelnen Falle von ihr beabsichtigten Wollen zu bestimmen, in der Weise vorlegen und ausführen, daß die Darstellung dazu angethan ist, sowohl die dem jeweiligen Zwecke des Vortrags entsprechenden, mit übernatürlicher Glaubensüberzeugung verbundenen Urtheile, als die jenen Zweck fördernden religiösen Gefühle in den Zuhörern zu veranlassen. Das Eine wie das Andere wird dem Prediger um so leichter und um so vollkommener gelingen, je größer die Verehrung und das Vertrauen ist, welches die Zuhörer ihm entgegenbringen.

450. Ist nun aber die geistliche Beredtsamkeit auch in der That verpflichtet, um ihrer eigenen Aufgabe willen darauf bedacht zu seyn, daß ihre Leistungen sich durch möglichst bedeutenden ästhetischen Werth empfehlen?

Wie wir eben noch bemerkten, hängt ohne Zweifel, wo es sich um übernatürliche Resultate handelt, der Erfolg menschlichen Thuns immer wesentlich und an erster Stelle von der inneren Gnade ab, welche nur der heilige Geist spenden kann. Nichtsbestoweniger erinnerte noch Pius IX. in seiner ersten Encyclica (vom 9. November 1846) die Prediger, daß sie die Wahrheiten der Religion dem Volke in würdevoller und schöner Darstellung zu verkündigen haben. Schon die Heiligkeit und Hoheit des Wortes Gottes erheischt es, die ernste Bedeutung des Zweckes um dessen willen dasselbe öffentlich verkündigt wird, und die amtliche Stellung des Dieners der Kirche welcher es vorträgt, — daß in der Predigt sowohl dialectische Ordnung und psychologische Zweckmäßigkeit des Baues herrsche, als eine gewählte Sprache, ein edler, schöner, würdiger Styl. Dazu kommen aber noch weitere Rücksichten von nicht minderer Bedeutung. Der Priester wird offenbar seine Zuhörer mit um so größerem Erfolge unterrichten; er wird sie zu der übernatürlichen Gewißheit von der Wahrheit dessen was er vorträgt, um so leichter bringen; er wird die dem besonderen Zwecke seines Vortrages entsprechenden religiösen Gefühle um so sicherer und um so intensiver in ihrem Herzen veranlassen; er wird überdies ihr Vertrauen und ihre Verehrung in desto vollerem Maaße besitzen, und hierdurch um so mehr im Stande seyn, mit Erfolg auf ihr freies Streben bestimmend einzuwirken: je mehr er es versteht, ihre Aufmerksamkeit und ihr Interesse wach zu erhalten, sie zu fesseln, und so zu bewirken, daß sie mit Theilnahme und lebendiger geistiger Thätigkeit seinen Worten folgen. Daß die geistliche Beredtsamkeit hierauf ernstlich bedacht sey, das fordert mithin ihre wesentliche Aufgabe selbst. Nun sind aber die Mittel hierfür genau diejenigen, welche dazu angethan sind, den geistlichen Vorträgen ästhetischen Werth zu

verleihen. Wir haben diesen Gedanken in allgemeinerer Fassung schon früher begründet (236. S. 9* ff.). Jn je höherem Maaße in der Predigt, sowohl was ihren Jnhalt und ihren inneren oratorischen Bau, als was die Sprache, die Pronuntiation und Action betrifft, (eine recht verstandene) Neuheit und Mannichfaltigkeit herrscht, je mehr dieselbe unter jeder Rücksicht wahrhaft schön ist, je klarer, je lebendiger, je siegreicher darin die Wahrheit leuchtet, je fühlbarer sie die Großartigkeit, die Erhabenheit der Thatsachen der Offenbarung dem Gemüthe der Zuhörer nahelegt: desto mehr wird sie — unter übrigens gleichen Umständen — auch geeignet seyn, auf das freie Streben der Letzteren entscheidenden Einfluß zu üben, und es wirksam zu bestimmen.

Erinnert man sich des vorher, N. 446, bereits Gesagten, so kann es hiernach nicht mehr zweifelhaft erscheinen, daß wir die geistliche Beredtsamkeit mit vollem Rechte den „schönen Künsten" beizählen.

Jnsofern einem Leser daran liegen sollte, die in diesem Kapitel in gedrängter Kürze gegebenen Punkte weiter ausgeführt zu sehen, verweise ich auf meine schon erwähnte „Theorie der geistlichen Beredtsamkeit", insbesondere auf die Nummern 38 ff., 90 ff., 122, 164, 177, 211 f., 220 ff., 282 ff.

Zweites Kapitel.

Die höhere Beredtsamkeit als civile Kunst, oder die oratorische Beredtsamkeit.

§. 1.

Ueber den Begriff der oratorischen Beredtsamkeit.

Die Definition des Alterthums; ein mißlungener Versuch neuerer Autoren, sie durch andere Erklärungen zu verdrängen. Der Ersteren fehlt übrigens ein wesentliches Element, und darum ist auch sie unrichtig; Beweis. Eine richtige Definition; wie sich die lange Herrschaft der alten erklären lasse. Zweiter Beweis gegen die Wahrheit derselben. Die oratorische Beredtsamkeit, richtig aufgefaßt, erscheint als eines jener Güter, die nach St. Augustin „sich nicht mißbrauchen lassen". Eine keineswegs antike Einseitigkeit neuerer Vertreter der alten Definition.

451. Der Erklärung Cicero's zufolge ist die oratorische Beredtsamkeit „die Kunst, so zu reden, daß die Rede geeignet ist, das freie Streben Anderer wirksam zu bestimmen" 348). Die in dieser Definition gegebene Auffassung war in jener Zeit, der Periode der höchsten Blüte der oratorischen Beredtsamkeit unter den Römern, die allgemein festgehaltene, und daher jedem Gebildeten geläufig 349). Als solche, als ein un-

bestrittener feststehender Grundsatz erscheint sie, mit den fast unveränderten Worten Cicero's, vierhundert Jahre später noch bei dem heiligen Augustin 350). Und ganz in demselben Sinne faßten den Begriff der oratorischen Beredtsamkeit auch die Griechen. Isocrates, Theodectes, Plato, Aristoteles, und Andere welche Quintilian aufführt[1], bezeichnen einstimmig das „πείθειν" als die Aufgabe der oratorischen Beredtsamkeit: πείθειν heißt aber eben, wie *persuadere*, „auf das freie Streben Anderer, es bestimmend, einwirken". Man vergleiche auch die im Anfange dieses Abschnittes, S. 380*, angeführten Gedanken des Plato und des Euripides, in denen die nämliche Anschauung klar hervortritt.

„Die Neueren", constatirt Sulzer, „haben die Theorie der (oratorischen) Beredtsamkeit ungefähr da gelassen, wo die Alten still gestanden. Wenigstens wüßte ich nicht, was für neuere Schriften ich einem der den Cicero und Quintilian studirt hat, zum ferneren Studium der Theorie empfehlen könnte"[2]. Diese Worte wurden im Jahre 1787 gedruckt; ich meine, sie dürften auch heute noch wahr seyn. Was insbesondere die Definition der oratorischen Beredtsamkeit betrifft, haben freilich französische Autoren geglaubt, jene der Alten durch eine andere ersetzen zu müssen, und vor 25 Jahren hat man diese auch nach Deutschland verpflanzt. Aber diese Neuheit ist nicht ein Fortschritt, sondern ein unwissenschaftlicher Rückschritt: ich habe das anderswo nachgewiesen[3]. Ueberdies sollte man nicht übersehen, daß eine Kunst nicht definirt wird indem man ihre Mittel nennt, sondern dadurch, daß man ihre Aufgabe bezeichnet; nur in sofern muß die Definition auch die Angabe von Mitteln der Kunst enthalten, als dies nothwendig ist, um sie von anderen die der gleichen Aufgabe dienen, zu unterscheiden.

452. Als gelungen anzuerkennen vermag ich indeß auch die vorher angegebene Definition der Alten nicht. Dieselbe ist wesentlich mangelhaft, und darum unrichtig.

Heben wir, um diesen Satz zu beweisen, zunächst hervor, daß die Definition der Alten einen Gedanken enthält, den sie, statt ihn auszusprechen, nur andeutet, und der in Folge dessen leicht unbeachtet bleibt. Jede Thätigkeit des freien Strebens, jedes überlegte Wollen, ist bekanntlich der Moralphilosophie zufolge immer entweder ethisch gut oder böse. Vollständig ausgedrückt, lautet mithin die Definition der Alten also: „Die oratorische Beredtsamkeit ist die Kunst, so zu reden, daß die Rede geeignet ist, das freie Streben Anderer, sey es zu ethisch Gutem oder zu Bösem, wirksam zu bestimmen." Nämlich, wie bereits Quintilian ganz

[1] Quint. Inst. orat. 2. c. 15.

[2] Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, Art. „Redekunst".

[3] Theorie der geistl. Beredtsamkeit, N. 36. (2. Aufl. S. 48.)

richtig bemerkt hat, „vermittelst der Rede das freie Streben Anderer wirksam bestimmen, das thut auch die Buhlerin, das thut auch die Schmeichelei und die Verführung“ 351).

Aus der Definition der Alten ergibt sich somit unmittelbar diese Folgerung: Wenn jemand in der Absicht, einer gerechten Sache zum Siege zu verhelfen, oder seine Mitmenschen zur Uebung der Tugend zu bestimmen, vor ihnen ergreifende Reden hält, welche dazu angethan sind, sie in dieser Richtung entscheidend zu beeinflussen; und wenn ein Anderer gleichfalls durch Reden, die in hohem Maaße geeignet sind, auf das freie Streben der Zuhörer bestimmend zu wirken, dahin arbeitet, daß die Unschuld unterdrückt werde und die Ungerechtigkeit triumphire, oder daß Unterthanen gegen ihren rechtmäßigen Fürsten eingenommen werden und sich in offener Empörung gegen ihn erheben: dann ist es Eine und dieselbe Kunst, durch welche beide sich hervorthun, nämlich die oratorische Beredtsamkeit;

Nun ist aber diese Folgerung falsch:

Mithin ist auch die Definition falsch, aus welcher dieselbe mit dialectischer Nothwendigkeit hervorgeht.

Wir haben nur den Untersatz dieses Syllogismus zu beweisen.

Welche sind die Mittel, deren sich der erste der zwei characterisirten Redner für seinen Zweck bedient? Es sind das, erstens, die oratorischen Vorzüge der Sprache, sowie der Pronuntiation und Action; zweitens, eine solide Beweisführung, vermittelst deren er, wahre Grundsätze und historische Thatsachen dialectisch mit einander verkettend, seine Zuhörer von der Richtigkeit jener der Vernunft- und der Weisheit Gottes entsprechenden Sätze zu überzeugen sucht, denen gegenüber ein Mann sich für das was der Redner beabsichtigt, entscheiden muß; drittens eine Ausführung gewisser bedeutenderer Momente, welche das Gefühl der Liebe zur Gerechtigkeit und des Eifers für sie, der Theilnahme für die vergewaltigte Unschuld, der Entrüstung über die Ungerechtigkeit, — überhaupt und in allen Fällen ethisch gute, lobenswerthe, den Menschen ehrende und veredelnde Gefühle, in den Zuhörern hervorrufen muß; endlich viertens, ein Auftreten und ein Benehmen, in welchem sich die ethischen und intellectuellen Vorzüge seiner eigenen Seele in ganz natürlicher und ungesuchter Weise kundgeben, das ihm darum das Vertrauen und die Verehrung derer gewinnt zu denen er redet, und sie geneigt macht, seinem Rathe zu folgen. Und was für Mittel wendet dem gegenüber der zweite Redner an? Zunächst, gleichfalls die Vorzüge des Styls und der Pronuntiation und Action, und zwar wo möglich in noch einnehmenderer Vollendung als der erste; zweitens, eine sophistische Argumentation, welche entstellte oder erdichtete Thatsachen und doppelsinnige oder auch einfach falsche Behauptungen in geschickter Weise so mit einander verbindet, daß es der im

Denken ungeübten Menge fast unmöglich ist, nicht betrogen zu werden; drittens, eine pathetische Ausführung, welche sich an die verkehrten Neigungen des menschlichen Herzens wendet, und die Habsucht, den Ehrgeiz, den Hochmuth, die Rachsucht, mit schlauer Berechnung in Flammen setzt; viertens, Schmeichelei und Simulation, bei weitaus den meisten Menschen das sicherste Mittel, sie zu beherrschen: jene in Phrasen, Mittheilungen, Versicherungen, welche die Eigenliebe der Zuhörer bestechen, diese in dem erkünstelten Scheine einer wohlwollenden, aufrichtigen und uneigennützigen Gesinnung, eines durch und durch edlen Characters.

Ich frage: sind die Zwecke für welche diese zwei Männer arbeiten, gleichartig oder nicht? und die Mittel welche sie gebrauchen, sind dieselben identisch, oder sind sie wesentlich verschieden?

Mir scheint, die Antwort ist nicht übermäßig schwer. Die ethische Gutheit und die ethische Schlechtigkeit gelten bis auf diesen Tag in jeder gesunden Philosophie als unvereinbare Gegensätze; und daß das wahre Wohl der Menschheit das durch Gerechtigkeit und Tugend bedingt ist, und der Ruin der Menschheit welchen Ungerechtigkeit und Empörung nach sich zieht, keineswegs gleichartige Dinge sind, das pflegt man auch ohne Philosophie zu wissen. Die zwei Redner um die es sich handelt, arbeiten mithin für wesentlich verschiedene Zwecke. Es ist kaum wahrscheinlich, daß wesentlich verschiedene Zwecke durch identische Mittel erreicht werden können. Aber sehen wir zu. Wahrheit und lügenhafte Entstellung derselben, ehrliche dialectisch genaue Beweisführung und der Trug der Sophistik, — Gefühle die den Menschen veredeln und Leidenschaften die ihn entehren, — das unbeabsichtigte oder jedenfalls ungesuchte Hervortretenlassen einer edlen, selbstlosen, des Vertrauens würdigen Gesinnung, und die berechnete Simulation derselben in Verbindung mit verlogener Schmeichelei: diese zwei, je dreitheiligen Reihen von Mitteln, denke ich, liegen jedenfalls nicht minder weit aus einander, als die Zwecke um deren willen sie wirksam gemacht werden.

Jede Kunst characterisirt sich in ihrer Eigenart ausschließlich durch den Zweck den sie verfolgt, und die Mittel welche sie für denselben in Anwendung bringt. Die Kunst, vermittelst der Rede Andere für das ethisch Gute zu bestimmen, und die Gewandtheit, sie vermittelst der Rede zu verführen, verfolgen aber, wie wir gezeigt haben, wesentlich verschiedene Zwecke, und bedienen sich wesentlich verschiedener Mittel. Folglich sind jene Kunst und diese Gewandtheit wesentlich von einander verschieden: und es ist somit falsch, daß es Eine und dieselbe Kunst sey, durch welche die zwei Männer von denen oben die Rede war, sich hervorthun. Das war aber der Untersatz, den wir zu beweisen hatten.

453. Damit die alte Definition richtig werde, ist es mithin nothwendig, ein Element hinzuzufügen, wodurch die Aufgabe der oratorischen

Beredtsamkeit umgränzt und näher bestimmt wird. Quintilian hat dieses Element mit ganz richtigem Blicke angegeben: der früher nach Cicero erwähnten Definition[1] soll hinzugesetzt werden *quod oporteat*[2]. Deutsch definiren wir hiernach so: „Die oratorische Beredtsamkeit ist die Kunst, so zu reden, daß die Rede geeignet ist, das freie Streben Anderer zu ethisch Gutem wirksam zu bestimmen"; oder besser: „Die oratorische Beredtsamkeit ist die Kunst, das Gute der ethischen Ordnung vermittelst der Rede so darzustellen, daß die Darstellung geeignet ist, die Zuhörer zu entschiedener und wirksamer Liebe dieses Guten zu bestimmen."

Wie aus dem Gesagten hervorgeht, hat Quintilian auf das Fehlerhafte der alten Definition aufmerksam gemacht, und vor ihm hatten es, seinem eigenen Berichte zufolge, andere Gelehrte gethan; es ist zu bedauern, daß er seinen richtigen Gedanken nicht festgehalten und mit Consequenz durchgeführt hat. Sowohl dieses, als namentlich die Thatsache, daß in den Schulen sich die alte fehlerhafte Definition behauptete, und auch heute noch vielfach gelehrt wird, dürfte sich großentheils aus einem Umstande erklären, der einem aufmerksamen Leser des in der vorhergehenden Nummer Gesagten kaum entgangen seyn kann. Unter den je vier Kategorien von Mitteln deren sich einerseits die oratorische Beredtsamkeit, anderseits die „Kunst" der Verführung bedient, ist Eine beiden gemeinsam: nämlich die von uns (S. 390* f.) je an erster Stelle genannte, die oratorischen Vorzüge des Styls und der Pronuntiation und Action. Diese Vorzüge sind nun zugleich dasjenige, was an der Rede am meisten in die Augen springt, dessen Werth auch der Oberflächlichkeit am leichtesten einleuchtet, das nach der bekannten Aeußerung des Demosthenes vorzugsweise wirksam ist, und in den meisten Fällen den Erfolg der Rede entscheidet 352). „Auf dem Theater", schrieb einst Aristoteles in demselben Sinne, „hängt gegenwärtig fast Alles von der Aufführung ab, und es kömmt darum viel mehr auf die Schauspieler an, als auf den Dichter des Stückes. Gerade dasselbe ist bei öffentlichen Reden der Fall in Rücksicht auf das Aeußere derselben: jene Redner haben meistens den Erfolg für sich, welche diesen Theil der Beredtsamkeit, den Styl, die Pronuntiation und Action, am besten zu handhaben wissen, — freilich nur in Folge des Verfalles des öffentlichen Lebens, und der Urtheilslosigkeit der Zuhörer"[3]. Dieser Rücksicht, sage ich, mag das dem Raume wie der Zeit nach weit ausgedehnte Bestehen der fehlerhaften alten Definition zuzuschreiben seyn; wie ja auch die Namen „Beredtsamkeit" und *eloquentia*

---

[1] Eloquentia est ars dicendi accommodate ad persuadendum. Vgl. oben S. 388* und die dort bezeichneten Anmerkungen.

[2] Quint. Inst. orat. 2. c. 15. [3] Arist. Rhet. 3. c. 1. n. 4. 5.

ohne Zweifel aus derselben Rücksicht sich erklären: man bezeichnete die ganze Kunst nach jenem ihrer Mittel, das sich vorzugsweise und an erster Stelle bemerkbar macht.

454. Aber wenn es — um dem in der vorletzten Nummer gegebenen Beweise noch einen weiteren folgen zu lassen — wenn es der oft oberflächlichen Auffassung des menschlichen Geistes anheimgegeben ist, die Namen der Dinge zu fixiren, so hängt dagegen das Wesen der Letzteren und ihr Begriff von einem ganz anderen, viel höheren Princip ab, von ihren ewigen Urbildern in der unerschaffenen Weisheit[1]. Nun gibt es aber in der Weisheit Gottes kein Urbild für eine „Kunst, so zu reden, daß die Rede geeignet ist, das freie Streben Anderer wirksam zu bestimmen"; jene Urbilder welche die unerschaffene Weisheit wirklich umschließt, finden vielmehr ihren richtigen Ausdruck einzig und allein in der von uns (S. 392*) gegebenen Definition.

Warum? „Urbilder" im eigentlichen Sinne des Wortes gibt es in Gott der Metaphysik zufolge nicht von den Gattungen und Arten der Dinge, sondern nur von den Einzeldingen 353). Die Einzeldinge welche für unsere Frage in Betracht kommen, bildet offenbar die oratorische Beredtsamkeit insofern sie, als ausgebildete Kunst oder als Anlage, in den einzelnen wirklich seyenden oder denkbaren Menschen individuelles und concretes Seyn hat. Nun ist aber unter allen hiermit bezeichneten Urbildern nicht Eines, in welchem die oratorische Beredtsamkeit als „die Kunst, Andere durch die Rede zu verführen", sich darstellte; denn diese „Kunst" ist ein ethisch Schlechtes, und von schlechten Dingen als solchen gibt es, wie abermals die Metaphysik lehrt, überhaupt gar keine Urbilder 354). Folglich erscheint die oratorische Beredtsamkeit in sämmtlichen Urbildern einzig in jener Weise, wie sie die von uns gegebene Definition characterisirt, und in dieser allein finden die Urbilder ihren richtigen Ausdruck.

Man erwiedere nicht, die oratorische Beredtsamkeit erscheine vielmehr in allen Urbildern als „die Kunst, so zu reden, daß die Rede das freie Streben Anderer zu bestimmen geeignet ist". Dieser Ausdruck umschließt ja — wir haben das nachgewiesen (S. 389* f.) — gerade so gut „die Kunst zu verführen", also das ethisch Schlechte, als die Kunst, durch die Rede für das ethisch Gute zu wirken.

Will mithin die Aesthetik, will die Theorie der oratorischen Beredtsamkeit eine Definition dieser Kunst aufstellen welche wahr ist, d. h. welche mit den entsprechenden Urbildern in der ewigen Weisheit übereinstimmt, dann muß dieselbe nothwendig so beschaffen seyn, daß ihr gegenüber als

[1] Thom. S. 1. p. q. 14. a. 12. ad 3. q. 16. a. 5. c. et ad 2. a. 1. c. (Diese Stellen finden sich in den Anmerkungen n. 168.)

Erzeugnisse der Kunst von der wir reden, ausschließlich die ethisch guten Reden erscheinen; jede Definition dagegen welche auch ethisch schlechte Reden als wahre Erzeugnisse der oratorischen Beredtsamkeit anerkennt, ist unwahr, mithin verfehlt. „Die erschaffenen Dinge sind" nur „wahr, insofern sie mit den Ideen der Weisheit Gottes übereinstimmen: ein Stein z. B. ist ‚ein wahrer' Stein, weil er Alles hat, was dem Urbilde in der Weisheit Gottes gemäß zum Wesen des Steines gehört" [1].

Auf anderen Gebieten hat man das längst anerkannt. Niemand der zu denken versteht, wird zugeben, daß z. B. folgende Definitionen richtig seyen: „Die Regierungskunst ist die Kunst, einer Gesammtheit von Menschen was immer für Gesetze zu geben und dieselben zu handhaben"; oder: „Die Erziehungskunst ist die Kunst, die Anlagen des Kindes auszubilden, sey es zu seinem Besten oder zu seinem Verderben". Als wahre Erziehungskunst wird man mit Recht einzig die Kunst gelten lassen, „die Anlagen des Kindes in jener Weise zu entwickeln, welche den Absichten dessen entspricht der es erschaffen hat"; und als wahre Regierungskunst keine andere als die Kunst, „eine Gesammtheit durch Gesetze und durch wirksame Handhabung derselben in solcher Weise zu leiten, wie es deren wahres Wohl erheischt". Was die Verschiedenheit dieser zwei richtigen Definitionen von den zuerst angeführten unrichtigen begründet, ist aber lediglich jenes Element, das wir in die mangelhafte alte Definition der oratorischen Beredtsamkeit eingefügt haben: ihre Richtung auf das Rechte, auf das Wohl derjenigen welche den Gegenstand ihrer Ausübung bilden. Wenn man die Unentbehrlichkeit dieses Elements anerkennt, wo es sich um die Kunst der Erziehung oder des Regierens handelt, mit welcher Consequenz findet man dasselbe in der Definition der oratorischen Beredtsamkeit überflüssig? Gerade sie geht ja noch unmittelbarer und ausschließlicher, als die zwei anderen, darauf aus, Thätigkeiten zu veranlassen, welche ihrem Wesen nach immer der ethischen Ordnung angehören.

455. Aus der Definition wie wir sie hiermit festgestellt haben, ergibt sich, daß die oratorische Beredtsamkeit jener Klasse von Gütern beizuzählen ist, welche St. Augustin „Güter ersten Ranges" nennt. Der heilige Kirchenlehrer erklärt nämlich für „Güter dritten Ranges" jene Dinge deren der Mensch, um ethisch gut zu leben, nicht bedarf; dahin gehören die verschiedenen Arten körperlicher Dinge. Als „Güter zweiten Ranges" bezeichnet er diejenigen deren der Mensch bedarf um ethisch gut zu leben, die sich aber auch, gleich den Gütern dritten Ranges, mißbrauchen lassen; solche sind die Seelenvermögen, wie die Phantasie, die Vernunft, der freie Wille. Die Klasse der „Güter ersten Ranges"

---

[1] Thom. S. 1. p. q. 16. a. 1. c (In der Anmerkung n. 168.)

dagegen umfaßt sämmtliche Vorzüge die sich nicht mißbrauchen lassen, insofern sie ihrer Natur und ihrem Begriffe nach eben den ethisch guten Gebrauch der Güter zweiten und dritten Ranges sicherstellen 355).

Mit dieser Bemerkung ist zugleich der einzige Grund erledigt welcher jüngst, unserer Definition gegenüber, für jene der Alten geltend gemacht wurde, — daß nämlich der ethische Werth des Zweckes für welchen irgend ein Ding verwendet werde, das Wesen eben dieses Dinges in keiner Weise berühre, und mit dem Begriff desselben nichts gemein habe. Freilich gibt es viele Dinge, deren Wesen und Begriff unverändert bleibt, ob der Mensch sie nun gut gebraucht oder schlecht; wir haben einzelne dieser Art eben noch mit dem heiligen Augustin genannt, und jeder findet, unter den „Gütern dritten Ranges", leicht eine Menge weiterer Beispiele. Aber es gibt auch Dinge in deren Wesen es liegt, daß sie nicht für schlechte Zwecke verwendet, nicht mißbraucht werden können. Besteht etwa z. B. zwischen der Gottesfurcht, der Gerechtigkeit, der christlichen Liebe, oder welcher anderen Tugend immer, und dem ethischen Werthe ihrer Aeußerungen, kein wesentlicher Zusammenhang? ist bei Dingen dieser Art, seitens dessen der sie besitzt, auch ein Mißbrauch denkbar? In der allgemeinen Fassung in welcher es gegen uns geltend gemacht wurde, ist somit das angeführte Princip offenbar unrichtig, und darum für seinen Zweck vollkommen werthlos.

456. Dagegen findet eben dieses Princip, wenn man von der Definition der Alten ausgeht, auf die oratorische Beredtsamkeit seine volle Anwendung: die Gewandtheit „so zu reden, daß die Rede das freie Streben der Zuhörer wirksam zu bestimmen sich eignet", diese „Kunst" gehört ohne Zweifel nicht zu den „Gütern ersten Ranges"; denn sie läßt sich arg mißbrauchen. Es ist auffallend, daß manche Vertreter der alten Definition, oder vielmehr ihres Fehlers, das vollständig übersehen zu haben scheinen.

„Die oratorische Beredtsamkeit", schreibt Hugo Blair, „stand sehr oft und steht vielfach auch heute noch in sehr zweideutigem Rufe. Mancher vortreffliche Mann, wenn man ihm von derselben spricht oder sie rühmt, fühlt sich sehr wenig geneigt, einem seine Aufmerksamkeit zu schenken. Er denkt sich unter der Beredtsamkeit eine Fertigkeit, welche der Taschenspielerkunst nicht unähnlich ist; er hält sie für die Kunst, schwachen Gründen den Schein der Wichtigkeit zu geben, oder, so zu sprechen daß man den Zuhörern gefällt und ihnen Vergnügen macht. ‚Gebt mir gesunde Gedanken', sagt er, ‚und behaltet eure Beredtsamkeit für die Kinder'" [1]. Immanuel Kant lehrt in der „Kritik der Urtheilskraft", die oratorische

[1] Blair, lect. 25. (Cit. 121.)

Beredtsamkeit sey „die Kunst, zu überreden, das ist, durch den schönen Schein zu hintergehen“ [1]. Quintilian berichtet von Gelehrten, welche die oratorische Beredtsamkeit als „eine Gewandtheit zu Schlechtem“ bezeichnet hätten 356); nach Athenäus ist sie einfach und schlicht „die Kunst, Andere zu betrügen“ [2], und Cornelius Celsus stellt in voller Uebereinstimmung hiermit den Satz auf: „Dem Redner ist es nur um den Schein der Wahrheit zu thun; denn sein Lohn besteht nicht in dem Bewußtseyn, recht gethan zu haben, sondern darin, daß sein Client im Processe den Sieg davonträgt“ 357). Wer die Definition der Alten festhält, der ist keineswegs berechtigt, diese Anschauungen und Behauptungen insgesammt ohne Weiteres für unwahr zu erklären. Denn — wir haben es nachgewiesen (S. 389* f.) — der Definition der Alten zufolge ist „die Gewandtheit, durch die Rede Andere zu Bösem zu verführen“, eben so wohl wahre oratorische Beredtsamkeit, als „die Fertigkeit, sie zu ethisch Gutem zu bestimmen“; wer sich aber durch jene hervorzuthun wünscht, der wird sich doch wohl an erster Stelle darauf verstehen müssen, seine Zuhörer zu „betrügen“ und sie „durch den schönen Schein zu hintergehen“.

Also nochmals, unrichtig sind die angeführten für die Beredtsamkeit wenig ehrenvollen Aeußerungen über diese Kunst, der Definition der Alten gegenüber, keineswegs: denn sie ergeben sich aus derselben mit dialectischer Nothwendigkeit. Insofern sie dagegen eine andere Folgerung, die sich aus jener Definition mit der gleichen Nothwendigkeit ergibt, vollständig verschweigen, erscheinen sie allerdings einseitig. Aber genau die nämliche Einseitigkeit, nur nach der entgegengesetzten Richtung, tritt bei denen hervor, welche obgleich sie an der Definition der Alten festhalten, die angeführten die Beredtsamkeit herabsetzenden Aussprüche ohne Weiteres für falsch erklären, und behaupten, die Kunst, „durch den schönen Schein die Menschen zu hintergehen“ oder durch die Rede „sie zu Schlechtem zu verleiten“, sey keineswegs wahre, eigentliche, ächte Beredtsamkeit. Warum denn nicht, — wenn die oratorische Beredtsamkeit einfach die Kunst ist, „durch das Wort auf das Strebevermögen der Menschen bestimmend zu wirken“, oder sie „zu überzeugen und zu bewegen“ [3]? Die Menschen sind doch von Natur aus nicht bloß oberflächlich, sondern überdies zum Bösen geneigt; wird mithin nicht, wer sie „durch den schönen Schein“ zu bearbeiten und zu verführen versteht, mit viel größerem Erfolge sie

[1] Kants Werke (Leipzig 1839) Bd. 7. §. 53.

[2] *Fallendi artem* putavit. Quint. Instit. orat. 2. c. 15.

[3] Vgl. Nadal, Dictionnaire d'éloquence sacrée, art. *éloquence*. Lefranc, Traité de Littérature, vol. 3. p. 3. n. 4. Vuillaume, Cours complet de Rhétorique, p. 7. n. 10.

„überzeugen und bewegen", viel entscheidender „auf ihr Strebevermögen bestimmend einwirken", — also in vollerem Maaße jene Kunst besitzen welche nach der Lehre der französischen Rhetorik, oder nach jener der Alten, die oratorische Beredtsamkeit ausmacht, — als der ehrliche Mann, der seine Zuhörer durch die ernste Wahrheit für das Rechte zu gewinnen sucht? Und dennoch soll das Thun des Ersteren mit der „wahren, eigentlichen, ächten Beredtsamkeit" unvereinbar seyn? Dann müßte doch der Begriff der wahren und ächten Beredtsamkeit irgendwie ein Element enthalten, auf das sich diese Unvereinbarkeit gründen könnte!

Cicero und St. Augustin urtheilten richtiger. Beide gehen von der Definition aus welche wir bisher mit dem Ausdrucke „die Definition der Alten" bezeichnet haben; aber darum erklärt auch der heilige Augustin ausdrücklich — ganz wie wir (S. 389* f.) — daß „die oratorische Beredtsamkeit sich nach beiden Seiten verwerthen lasse, und eine bedeutende Macht sey, sowohl die Menschen zu Bösem, als, sie zu ethisch Gutem zu bestimmen". Und, fährt er fort, „warum eignen sich die Gutgesinnten diese Kunst nicht an, um sie der Wahrheit dienstbar zu machen, wo doch die Schlechten dieselbe, um ihre bösen und verderblichen Absichten durchzuführen, im Dienste der Schlechtigkeit verwerthen?" 358) Daß dieses letztere Verfahren mit dem Wesen der wahren und ächten Beredtsamkeit in Widerspruch stehe, und ihren Begriff aufhebe, das zu behaupten, ist St. Augustin weit entfernt; er stellt die schlechten Zwecken dienstbar gemachte Beredtsamkeit wohl in Gegensatz zur „Weisheit", aber „oratorische Beredtsamkeit" bleibt jene immer 359).

Cicero seinerseits hat „oft und lange darüber nachgedacht, ob die oratorische Beredtsamkeit den Staaten mehr Segen oder Unheil gebracht habe"; und das Ergebniß seiner Studien ist schließlich der Satz: „Ohne die oratorische Beredtsamkeit bringt die Weisheit den Staaten wenig Gewinn; ohne die Weisheit aber gereicht ihnen die oratorische Beredtsamkeit in den meisten Fällen zum Verderben, zum Vortheil niemals" 360). So mußte Cicero reden, weil er, was den Begriff der oratorischen Beredtsamkeit angeht, den Standpunkt des Alterthums einnahm, und als die Aufgabe dieser Kunst einfach, ohne nähere Bestimmung, die Einwirkung auf das freie Streben betrachtete. Nur wenn er unsere Definition (S. 392*) zu Grunde gelegt hätte, würde der römische Redner sich für berechtigt gehalten haben, in Abrede zu stellen, daß die anscheinende „Beredtsamkeit ohne Weisheit" als wahre, eigentliche und ächte Beredtsamkeit gelten könne.

Bei dem hohen Ansehen welches das classische Alterthum gerade auch auf dem Gebiete der oratorischen Beredtsamkeit mit vollem Rechte genießt, und bei der tadellosen Exactheit durch welche seine Definition dieser Kunst, von dem Einen wesentlichen Fehler abgesehen, sich auszeichnet, — aber

freilich nur, wenn man sie nach der Fassung Cicero's unverkürzt und treu wiedergibt, — wird uns wohl kaum jemand die Bemerkung machen wollen, als hätten wir uns bei dieser Frage zu lange aufgehalten. Wenn die Aesthetik überhaupt eine Aufgabe hat, dann gehört zu dieser jedenfalls an erster Stelle die genaue Bestimmung des Wesens und des Begriffs der einzelnen Künste, welche unter die „schönen" Künste gezählt zu werden Anspruch haben. Anderseits dürfte ein so wesentlicher Fehler, wie wir ihn in der Definition der Alten nachgewiesen haben, nicht allein der Theorie, sondern auch der erfolgreichen Uebung der oratorischen Beredtsamkeit und ihrem Aufblühen weit stärkeren Eintrag thun, als Mancher zu glauben sich geneigt finden mag.

§. 2.

Die Mittel der oratorischen Beredtsamkeit.

Diese sind zunächst zwei: eine das Urtheil der Zuhörer bestimmende Beweisführung, und eine Darstellung der Gründe, welche dem besonderen Zwecke der Rede günstige Gefühle in ihnen veranlaßt. Ueberdies aber muß die oratorische Beredtsamkeit um ihrer Aufgabe willen darauf bedacht seyn, ihren Leistungen möglichst bedeutenden ästhetischen Werth zu geben. Das Letztere ist bei der didactischen Beredtsamkeit nicht der Fall: darum können wir dieselbe nicht, wie Lasaulx es thut, gleich der oratorischen Beredtsamkeit als „schöne" Kunst anerkennen.

457. Wie die Aufgabe, so sind auch die Mittel der oratorischen Beredtsamkeit jenen der geistlichen, genauer der paregoretischen, ganz analog. Es gibt zwei psychologische Momente, und nur zwei, welche das freie Streben des Menschen der übersinnlichen Gutheit gegenüber beeinflussen: das Urtheil, und die Gemüthsbewegung im engeren Sinne oder das Gefühl. Mit anderen Worten: der Mensch entscheidet sich naturgemäß, aber immer mit freier Wahl, für dasjenige, was seine Vernunft als „gut" anerkennt, und wofür augenblicklich sein Gemüth eingenommen ist. Diese zwei Momente sind es mithin, welche die oratorische Beredtsamkeit zu verwerthen hat, um das freie Streben der Zuhörer für das Gute der ethischen Ordnung zu bestimmen. Der Redner muß die Gründe welche für die besondere in den Zuhörern zu veranlassende Richtung des freien Strebens sprechen, oder die Wahrheiten, die rationellen und historischen Thatsachen, aus denen die „Gutheit" jener Richtung hervorgeht, den Zuhörern vorlegen und sie ihnen beweisen; und er muß zugleich diese Gründe in der Weise entwickeln, daß die ganze Ausführung dazu angethan ist, in ihrem Gemüthe die jener Richtung günstigen, sie fördernden Gemüthsregungen oder Gefühle zu veranlassen. Von der größten Bedeutung

für den Erfolg seiner Bemühungen nach der einen wie nach der anderen Seite ist dabei, daß der Redner die Verehrung oder die Hochachtung und das Vertrauen derer besitze, auf die er zu wirken hat.

458. Aber wie bei der geistlichen Beredtsamkeit, so verlangt auch bei der oratorischen wieder eben die Aufgabe, um deren willen sie die bezeichneten psychologischen Momente anwendet, daß sie überdies „darauf bedacht sey, ihren Leistungen möglichst bedeutenden ästhetischen Werth zu geben". Zunächst tritt ja auch der profane Redner für Angelegenheiten auf, welche für die Gesammtheit von Bedeutung sind: schon dieser Umstand, sowie die Stellung die er persönlich einnimmt, verpflichtet ihn, sich eines gewählten, edlen, würdigen Styls zu bedienen. Ueberdies aber werden die Zuhörer um so sicherer dem Vortrage mit unausgesetzter Aufmerksamkeit folgen, um so bereitwilliger in dem Redner einen Mann von Einsicht und geistiger Ueberlegenheit anerkennen, um so mehr Hochachtung, Verehrung und Vertrauen ihm gegenüber hegen, um so leichter sich von der Wahrheit seiner Gründe überzeugen lassen, um so rückhaltloser ihr Gemüth den Gefühlen öffnen die er, je dem besonderen Zwecke seines Auftretens entsprechend, in ihnen anzuregen bemüht seyn muß; sie werden eben in Folge alles dessen um so sicherer ihm zustimmen, und ihrem freien Streben um so entschiedener jene Richtung geben um die es ihm zu thun ist: — je höher seine Rede, durch Einheit und dialectische Ordnung, durch Mannichfaltigkeit und Neuheit der Gedanken, durch Witz und an rechter Stelle angebrachten feinen Scherz, durch innere Wahrheit, Tiefe, Großartigkeit der Auffassung, sich über das Niveau der Mittelmäßigkeit erhebt, und je unwiderstehlicher dieselbe durch alle diese Eigenschaften, in Verbindung mit edler Schönheit des Inhalts und des Baues, und mit allen Vorzügen der Sprache wie der Pronuntiation und Action, sie einnimmt und fesselt.

Behufs volleren und leichteren Verständnisses der in dem Vorstehenden nur angedeuteten Gedanken kann ich auch hier den Leser auf meine „Theorie der geistlichen Beredtsamkeit" verweisen: insbesondere vergleiche man die Nummern 406—409 und 211—251. Eine „wissenschaftliche" Theorie der oratorischen Beredtsamkeit ist mir eben nicht bekannt. Es ist begreiflich, wenn solche Werke nicht leicht erscheinen; die Vorschriften der Rhetorik müssen, wie auch der heilige Augustin bemerkt, in der Jugend gelernt und geübt werden: für junge Leute kann aber nur eine „mechanische" Theorie das geeignete Handbuch seyn. Dabei bleibt es übrigens immer wünschenswerth, daß das wissenschaftliche Moment, wenn es sich auch keineswegs sichtbar hervordrängen soll, doch die gesammte mechanische Anleitung nach allen ihren Theilen in wirksamerer und durchgreifenderer Weise beseelen und tragen möchte, als dieses meistens der Fall zu seyn pflegt. In sofern wenigstens wünschen wir das ganz gewiß mit Recht,

als das bezeichnete Moment, insbesondere eine gründliche Kenntniß der Psychologie und richtige Anschauungen auf dem Gebiete der Metaphysik, schlechthin unerläßlich ist, wenn die ob auch bloß mechanische Anleitung nicht zugleich dazu dienen soll, manchen falschen Begriff und manche unrichtige oder schiefe Auffassung mit um so nachhaltigerem Erfolge in Umlauf zu setzen, als sie gerade der Jugend in die Hand gegeben wird. Das Wort Plato's, wer ohne gründliche psychologische Kenntnisse eine Theorie der oratorischen Beredtsamkeit geben wolle, der nehme sich aus wie ein Blinder der zu Fuß eine Reise macht[1], hat gerade auch für solche elementäre Anleitungen seine volle Geltung; und nicht weniger richtig urtheilte später Cicero, da er es als „ein widersinniges verderbliches Schisma zwischen Mund und Herz" beklagte, „daß die Lehrer der Wissenschaft und jene der Beredtsamkeit verschiedene Personen seyen" 361).

459. Ernst von Lasaulx, während er die geistliche Beredtsamkeit ganz unbeachtet läßt, will nicht bloß die oratorische Beredtsamkeit als schöne Kunst angesehen wissen, sondern auch die didactische, oder wie er sich ausdrückt, „die Geschichtschreibung und die Philosophie" [2].

Daß es der Geschichtschreibung und der Philosophie möglich ist, Leistungen von „hervorragender Schönheit" zu liefern; daß sie auch thatsächlich — Lasaulx verweist auf Plato's Dialoge und die Geschichte des Thucydides — solche hervorgebracht haben: das kann zugegeben werden. Anderseits unterliegt es keinem Zweifel, daß ein gewisses Maaß ästhetischen Werthes auch didactischen Arbeiten, damit dieselben ihrem wesentlichen Zwecke entsprechen, keineswegs abgehen darf. Ordnung, Zweckmäßigkeit, logische Richtigkeit in der Entwickelung des Gegenstandes, in der Folge der Gedanken, eine leicht verständliche, bezeichnende, angemessene Sprache, Einheit, Wechsel, Leichtigkeit, Wohlklang und Harmonie des Styls, sind theils wesentliche Eigenschaften der lehrenden Prosa, wenn sie anders für ihren Zweck nicht untauglich, d. h. nicht schlecht seyn will, theils sind es Vorzüge, welche den Letzteren bedeutend fördern. Denn das Vergnügen welches sich mit ihnen verbindet, weckt den Geist des Lernenden zu lebendigerer Thätigkeit, spannt die Aufmerksamkeit, hält den Ueberdruß fern.

Deßungeachtet können wir der von Lasaulx vertretenen Ansicht nicht beistimmen. Die höhere Beredtsamkeit, die geistliche wie die oratorische, soll das freie Streben der Hörenden zu entschiedener und wirksamer Liebe

---

[1] Plat. Phaedr. Steph. 270 e. Bipont. vol. 10. p. 371.

[2] Lasaulx, S. 198 ff. (Cit. 19*.)

Wir fassen unter dem Namen „didactische" oder auch „niedere" Beredtsamkeit, die im engeren Sinne didactische und zugleich die historische Prosa zusammen. Ihre Aufgabe ist einfach die Belehrung.

des Guten der übernatürlichen, beziehungsweise der ethischen Ordnung bestimmen. Das ist eine nicht allein große, sondern, bei der Verderbtheit der menschlichen Natur, auch schwer zu lösende Aufgabe. In dieser Schwierigkeit namentlich liegt der Grund, welcher die zwei genannten Künste verpflichtet, kein Moment unbenutzt zu lassen, das ihnen zur Verwirklichung ihrer Aufgabe dienen kann: und da der mit dem Hören der Rede sich verbindende ästhetische Genuß, wie wir gesehen haben, hierfür von ganz vorzüglicher Bedeutung ist, so müssen jene zwei sich allerdings „durch ihre eigentliche Aufgabe angewiesen sehen, darauf bedacht zu seyn, daß ihre Werke sich immer durch möglichst bedeutenden ästhetischen Werth empfehlen". Von der didactischen Beredtsamkeit dagegen läßt sich dies nicht sagen. Wie wir im fünften Abschnitte (184. S. 258 ff.) sahen, ist jedem Menschen das Verlangen nach Erkenntniß der Dinge anerschaffen und natürlich, und darum die Wahrheit an sich genußbringend. „Lernen ist sehr angenehm," lehrt deßhalb Aristoteles, „nicht allein für den Philosophen, sondern für alle Uebrigen, vorausgesetzt, daß es leicht und schnell geschehen kann" [1]. Dazu kömmt, daß schon eine Menge äußerer Rücksichten den Einzelnen nöthigen oder treiben, jene Kenntnisse deren er für bestimmte Zwecke bedarf, sich anzueignen. Lediglich, ihren Werken diejenigen Vorzüge zu geben, von denen die Bestimmtheit und die Leichtigkeit der Auffassung abhängt, erscheint folglich durch die Rücksicht auf ihre Aufgabe die didactische Beredtsamkeit verpflichtet; wir haben dieselben vorher genannt. Daß sie dagegen immer „Leistungen von möglichst bedeutendem ästhetischem Werthe liefere", diese Forderung an sie zu stellen, ist ihre Theorie und darum auch die Aesthetik nicht berechtigt. Es fehlt mithin der didactischen Beredtsamkeit das erste der zwei Merkmale, die wir im Anfange dieses Buches gefordert haben, damit eine Kunst den „schönen Künsten" beigezählt zu werden beanspruchen könne (vgl. N. 231 ff. S. 5* ff.).

[1] Arist. de arte poet. ed. Buhle c. 5. vulg. 4. n. 4.

Zwölfter Abschnitt.

Die Poesie.

Erstes Kapitel.

Die wesentliche Aufgabe der Poesie, und die drei Arten dieser Kunst.

Worin das unterscheidende Merkmal liege zwischen der höheren Beredtsamkeit und der Poesie. Die allgemeine wesentliche Aufgabe dieser Letzteren. Drei Definitionen, für die religiöse Poesie, die Poesie als civile Kunst, und die hedonische Poesie.

460. Jene ältere Zeit, in welcher bei den verschiedenen Völkern die großen den nationalen Sagenkreis zusammenfassenden Dichtungen entstanden, verbreitete dieselben nicht durch die Schrift; und es durch den Druck zu thun, war sie gar nicht in der Lage. Das Erzeugniß der Poesie galt ihr, nicht minder als die Leistung der oratorischen Beredtsamkeit, wesentlich an den lebendigen Vortrag gebunden: sie würde, um den Gedanken eines neueren Schriftstellers zu wiederholen, geglaubt haben, der Dichtung den Lebenshauch und die Lebenskraft zu entziehen, wenn sie dieselbe von der Musik und dem Vortrage gelöst, und sie für die bloße Lesung an die stummen Buchstaben geheftet hätte. Gegenwärtig, und seit Langem schon, herrscht freilich in dieser Beziehung fast die entgegengesetzte Anschauung: man ist gewohnt, die Erzeugnisse der Poesie als zunächst und vorzugsweise für die Lectüre bestimmt zu betrachten. Aber der Natur und dem Wesen der Poesie entspricht die alte Auffassung unbestreitbar mehr, als die unserige. Die Werke einer Kunst deren wesentliches materielles Mittel das Wort ist, müssen ihrer Natur nach dazu bestimmt seyn, gesprochen oder gesungen, vorgetragen und gehört zu werden; die Lesung geschriebener oder gedruckter Dichtungen kann für das Hören derselben einen Ersatz bilden, aber einen vollständigen niemals.

Ergibt sich hieraus, daß die äußeren, materiellen Mittel der Poesie im Wesentlichen die nämlichen sind, deren sich auch die höhere Beredt-

samkeit bedient, nämlich das Wort mit der (einerseits declamirenden oder musicalischen, anderseits oratorischen) Pronuntiation und Action, so kann offenbar in diesen Elementen das Merkmal nicht liegen, durch welches die zwei „redenden Künste", die höhere Beredtsamkeit und die Poesie, sich unterscheiden.

Auch darin kann dieses Merkmal nicht gesucht werden wollen, daß, während die höhere Beredtsamkeit ihre Gedanken in „ungebundener" Rede gibt, die Poesie sich vorwiegend des Verses, der „gebundenen" Rede bedient. Denn sie thut dieses eben nur vorwiegend; nicht wenige hervorragende Schöpfungen der Poesie bewegen sich in ungebundener Rede, und zum Wesen dieser Kunst gehört der Vers keineswegs.

Was drittens den Inhalt betrifft welchen die zwei erwähnten Künste je in ihren Leistungen zur Darstellung bringen, so ist namentlich das Gebiet welchem die vorzüglichste Gattung der Poesie, die religiöse nämlich, denselben entnimmt, im Wesentlichen kein anderes, als dasjenige an welches sich auch die geistliche Beredtsamkeit gewiesen sieht. Somit läßt sich der wesentliche Unterschied der zwei Künste um die es sich handelt, auch von dieser Seite nicht bestimmen.

Das einzige Mittel hierfür dürfte somit darin zu suchen seyn, daß wir die eigentliche Aufgabe der einen und der anderen ins Auge fassen. Was will die höhere Beredtsamkeit? Wir haben es im vorhergehenden Abschnitt gesehen: die paregoretische wie die oratorische geht darauf aus, das freie Streben, die Entscheidung des Willens der Zuhörer wirksam zu bestimmen; die didascalische, von der wir übrigens absehen können, hat dieselben überdies zu unterrichten. Und was will mit ihren Leistungen die Poesie? Ich glaube wir irren nicht, wenn wir sagen, daß sie immer darauf ausgeht, Gefühle zu veranlassen, und daß sie unmittelbar und zunächst auf nichts Anderes ausgeht[1]. Die höhere Beredtsamkeit hat freilich gleichfalls ihre Vorträge immer so einzurichten, daß dieselben dazu angethan sind, Gefühle in den Zuhörern anzuregen; aber für sie ist dieses Moment nur eines der zwei wesentlichen Mittel für ihren

[1] Das vieldeutige Wort „Gefühle" nehme ich hier in jenem Sinne, in welchem es z. B. in diesen Versen Schiller gebraucht:

— des Sängers Lied aus dem Innern schallt,
Und wecket der dunklen Gefühle Gewalt,
Die im Herzen wunderbar schliefen.

Liebe, Abschen, Schmerz, Mitleid, Zorn, Unwille, Muth, Verlangen, Sehnsucht, Wehmuth, Ehrfurcht, Hochachtung, Furcht, Angst, und ähnliche psychische Vorgänge, insofern sie sich einer übersinnlichen Gutheit oder Schlechtigkeit gegenüber naturgemäß erzeugen, fallen unter diesen Begriff. Man vergleiche im folgenden Kapitel N. 463. S. 407* f.

Zweck: ihre Aufgabe löst sie nur durch Reden die sich eignen, die Zuhörer zu freiem ethisch gutem Wollen irgend welcher Art, zu entschiedenen Entschlüssen zu bestimmen[1]. Eine gute Dichtung, namentlich eine religiöse, wird vielleicht nicht selten gleichfalls ein Resultat dieser Art herbeiführen; aber die Poesie ist nicht darauf angewiesen, dasselbe unmittelbar zu beabsichtigen: sie hat lediglich die Aufgabe, ihre Erzeugnisse so zu bilden, daß dieselben sich eignen, die je ihrer besonderen Gattung entsprechenden Gefühle zu veranlassen.

Damit ist offenbar ein Merkmal angegeben, welches zwischen den zwei Künsten eine genau bestimmte Gränze zieht. Gefühle oder mit natürlicher Nothwendigkeit sich erzeugende Gemüthsbewegungen, und freie Gemüthsthätigkeiten scheinen, materiell betrachtet, allerdings nicht sehr von einander verschieden zu seyn; aber formell und ihrem Werthe nach liegen sie so weit auseinander, wie die physische Ordnung und die ethische. Läge es in der eigentlichen Aufgabe der Poesie, freie Gemüthsthätigkeiten zu veranlassen, wie es die höhere Beredtsamkeit soll, dann müßte sie sich, wie diese, ebenfalls angewiesen sehen, nicht bloß Gefühle anzuregen, sondern mit diesen auch das andere psychologische Moment der Bestimmung des freien Strebens, die Bestimmung des Urtheils durch Beweisführung, in Anwendung zu bringen; und sie müßte anderseits, um die Wirksamkeit dieses Moments nicht zu paralysiren, viele der ihr eigenthümlichen Mittel opfern.

461. Durch das Gesagte haben wir uns zur Feststellung des Begriffs der Poesie den Weg gebahnt. Wir werden freilich nicht das Verfahren der Alten hinsichtlich der oratorischen Beredtsamkeit nachahmen, und kurzweg die Poesie für die Kunst erklären, „so zu reden, daß die Rede sich eignet, in Anderen Gefühle wachzurufen". Denn ob auch ein Gefühl, insofern es unfreie Regung des Gemüthes ist, als solche und an sich weder ethischen Werth hat noch ethischen Unwerth, so gibt es doch nicht wenige Arten von Gefühlen, welche überaus leicht zu bösen Gemüthsthätigkeiten führen, also sehr gefährlich, und unter dieser Rücksicht ethisch unerlaubt sind. Werden wir mithin sagen, die Poesie sey „die Kunst, vermittelst des Wortes etwas so darzustellen, daß die Darstellung dazu angethan ist, ethisch nicht unzuläßige Gefühle in Anderen zu veranlassen"? Zu vertheidigen dürften wir diese Definition im Stande seyn. Schon der Sprachgebrauch ließe sich zu ihren Gunsten geltend machen, vermöge dessen man Erscheinungen der verschiedensten Art, z. B. eine Aussicht, ein Bild, eine historisch treue ganz einfache Erzählung, als „poetisch" zu bezeichnen pflegt, wenn sie, und eben weil sie mit ungewöhnlicher Stärke auf das Gefühl wirken. Bei alle dem hat die

[1] Vgl. N. 449. S. 386* f., und N. 457. S. 398*.

Definition kaum besonderen Werth: nicht allein, weil sie muthmaßlich nicht wenigen Mißverständnissen und Angriffen ausgesetzt seyn würde[1], sondern namentlich darum, weil es ja nicht die der Wirklichkeit ferner liegende Gattung ist mit welcher wir uns zu befassen haben, sondern die besonderen Arten der Poesie[2]. Wie wir bei der Architectur, bei den zwei bildenden Künsten, und bei der höheren Beredtsamkeit, nicht die oberste Gattung zu definiren suchten, sondern die Arten, so halten wir das gleiche Verfahren auch hier für das angemessenere. Die drei folgenden Bestimmungen dürften ihrem Zwecke entsprechen:

Die religiöse Poesie ist die Kunst, der übernatürlichen Offenbarung angehörenden Thatsachen durch das Wort in solcher Weise Ausdruck zu geben, daß dieser dazu angethan ist, die den Thatsachen entsprechenden religiösen Gefühle in Anderen zu veranlassen.

Die Poesie als civile Kunst ist die Kunst, Erscheinungen aus dem menschlichen Leben vermittelst des Wortes so darzustellen, daß die Darstellung dazu angethan ist, in Anderen jenen Geist fördernde Gefühle zu veranlassen, von welchem die Blüte des bürgerlichen Lebens wesentlich abhängt.

Die hedonische Poesie ist die Kunst, dem menschlichen Leben angehörende Erscheinungen vermittelst des Wortes so darzustellen, daß die Darstellung geeignet ist, Anderen ästhetischen Genuß zu vermitteln.

In der letzten Definition wird die „Gefühle", die zu veranlassen wir als die wesentliche Aufgabe aller Poesie bezeichnet haben, wohl niemand vermissen: denn der „Genuß" ist ja eben ein „Gefühl". Vollständiger wird sich übrigens der Sinn und die Richtigkeit der drei Erklärungen ergeben, wenn wir später die ihnen entsprechenden Arten der Poesie je für sich behandeln. Bevor wir hierzu übergehen, characterisiren wir in den zwei folgenden Kapiteln zunächst allgemein, die Weise in welcher die

[1] Einwendungen wie diese: „Auch der Hülfsbedürftige wenn er bittet, auch der Vater da er ein Kind zurechtweist, beabsichtigen vermittelst des Wortes Gefühle zu veranlassen", wären freilich von keiner Bedeutung. Die zwei Bezeichneten wollen freilich durch das was sie sagen, Gefühle wachrufen; aber dieselben sind für sie nur Mittel: was sie beabsichtigen, der eigentliche Zweck um dessen willen sie reden, ist die Bestimmung des freien Strebens, des Handelns. Mit dem bloßen unfruchtbaren Gefühle des Mitleids oder der Reue würde weder dem Bettler noch dem Vater viel gedient seyn.

[2] Jedes wirkliche Einzelding stellt den ganzen Begriff seiner Art dar; dagegen gibt es nicht Ein wirkliches Ding, in welchem uns der bloße Begriff der Gattung entgegenträte, der es angehört. Concrete Beispiele die etwa zur Erläuterung des Gattungsbegriffes dienen sollen, gehören darum immer einer bestimmten Art der entsprechenden Gattung an. In diesem Sinne nenne ich hier die Gattung „der Wirklichkeit ferner liegend".

Poesie ihrer wesentlichen Aufgabe entsprechend vorzugehen, und die besonderen Mittel deren sie sich zu bedienen hat.

461*. Es sind vielleicht vierzig Jahre, daß ich in den Werken des „Wandsbecker Boten" blätterte. Im „Güldenen ABC" begegneten mir zwei Verse, so ziemlich das Einzige das mir die Erinnerung an Matthias Claudius wach erhalten, deren ich oft Anlaß hatte zu gedenken. Sie rathen dringend zur Vorsicht vor übertriebener Kritik. —

Die Rücksicht auf jenen von dem gemüthlichen „Boten" so angelegentlich eingeschärften Rath war es, die mich bestimmte, die generische Definition der Poesie nicht in den Vordergrund zu stellen. Ich wußte ja, daß es keine allgemein angenommene generische Definition der Poesie gäbe, vielmehr über dieselbe viel gestritten worden sey. Wollte ich für die oben (S. 404*, 2. Aufl. S. 703) von mir gegebene eintreten, dann mußte ich entweder voraussehen, daß dieselbe angegriffen, und wohl auch mißdeutet werden würde, oder mich zu eingehenden abstracten Erörterungen verstehen, welche wahrscheinlich die wenigsten Leser interessirt haben würden. Anderseits erwies sich die Richtigkeit meiner generischen Definition auf viel leichtere und einfachere Weise durch die Behandlung der drei Arten der Poesie.

Wenn darum Stöckl seine „Verwunderung darüber aussprechen zu müssen" glaubt, daß ich nicht „eine generische Definition der Poesie gegeben", und meint, „es zeuge nicht von einem Vertrauen in die Richtigkeit einer Definition, wenn man sich vor Mißverständnissen und Angriffen fürchte, und aus diesem Grunde lieber die Definition unterlasse"[1], so befindet der verdiente Gelehrte sich in einem zweifachen Irrthum. Ich habe ja die generische Definition gegeben; und ich habe überdies ausdrücklich gesagt, daß ich mir zutraue, dieselbe vertheidigen zu können (S. 404*, 2. Aufl. S. 703). Nur, weil ich von jeher der Ansicht gewesen bin, daß man durch gelehrtes — und dabei oft recht oberflächliches — Streiten über subtile Fragen, weder Gott dem Herrn noch der Christenheit einen besonderen Dienst erweist, habe ich gesucht in einer Weise zu verfahren, daß ich hoffen konnte, die generische Definition werde von Solchen die geneigt wären, meine Lehren anzugreifen, leichter übersehen werden. Es scheint, ich habe mich in dieser Hoffnung nicht ganz getäuscht. Denn sonst würde Stöckl ja nicht seinen Lesern berichten, ich hätte die generische Definition der Poesie „unterlassen" *(sic)*; noch würde derselbe mich „eines Verstoßes gegen die Gesetze der Logik" beschuldigen, weil man nicht „die Arten definiren könne, wenn nicht zuerst die Gattung definirt" sey.

Uebrigens ist, wie ich erst nachträglich sehe, meine Auffassung des Wesens der Poesie im Allgemeinen, keineswegs neu. Nach Dieckhoff „setzt sich die Poesie als höchsten Zweck vor: Wirkung auf das Gefühlsvermögen"[2]. Und

[1] Stöckl, Ueber Wesen und Zweck der ästhetischen Kunst (Mainz 1885) S. 19.

[2] B. Dieckhoff, Handbuch der Poetik (2. Aufl. Münster 1848) S. 16. 17.

Dieckhoff bekannte sich zu der trichotomistischen Unterscheidung der Seelenvermögen; er betrachtete, mit der Schule von Georg Hermes, die Gefühle als „Zustände leidender Art".

Schiller versteht unter Poesie die Kunst, „uns durch einen freien Effect unserer productiven Einbildungskraft in bestimmte Empfindungen zu versetzen“[1]. Insofern diese Bestimmung als Definition gefaßt wird, ist sie freilich unvollständig; aber als die Aufgabe aller Poesie bezeichnet sie die nämliche psychische Wirkung, wie die von mir gegebene Definition.

Zweites Kapitel.

Ein allgemeines Princip, zur Characteristik der Weise, in welcher die Poesie ihrer Aufgabe zu entsprechen hat.

Was „eine Gemüthsbewegung“ oder „ein Gefühl“ sey. Der Factor von welchem dasselbe psychologisch abhängt, ist die anschauende Thätigkeit der Vernunft; wie diese, nach Thomas und Suarez, auf das Gemüth einwirke. Die diese Einwirkung begünstigenden Eigenschaften der intellectuellen Anschauung. Die Poesie hat hiernach darauf bedacht zu seyn, daß sie die Phantasie und die sinnliche Urtheilskraft zu entsprechender möglichst lebhafter Thätigkeit veranlasse. Eine Definition der Poesie von J. J. Engel, welche der unsrigen nahe kömmt, und das Gesagte bestätigt.

462. Sowohl die allgemeine Norm nach welcher die Poesie ihrer Aufgabe gegenüber zu verfahren, als die Bestimmung der Mittel durch welche sie die Letztere zu verwirklichen hat, hängt offenbar ab von der Natur des menschlichen Gemüths, des Trägers der Gefühle, und der Art und Weise nach welcher dasselbe naturgemäß in Bewegung geräth. Die Poesie wird durch ihre Erzeugnisse jene Bedingungen setzen, jene psychologischen Momente wirksam machen müssen, unter welchen und durch welche, der von Gott dem Herrn der menschlichen Natur gegebenen Einrichtung zufolge, Gemüthsbewegungen oder Gefühle sich in unserem Herzen erzeugen. Wir dürfen es uns darum nicht verdrießen lassen, auf die allerdings dem Nichtphilosophen minder leicht verständliche Erklärung, welche die Psychologie über das Wesen und die Entstehung der Gefühle gibt, wenn auch so kurz als möglich, näher einzugehen; wir dürfen es um so weniger, als diese Erklärung nicht bloß für die wissenschaftliche Behandlung der Poesie, sondern eben so sehr für jene der in dem folgenden Abschnitte zu besprechenden Kunst die schlechthin unentbehrliche Grundlage bildet.

463. Das Gemüth, insofern man mit diesem Namen das unmittelbare Princip jener psychischen Vorgänge bezeichnet welche „Gemüthsbewegungen“ oder „Gefühle“ genannt werden, ist „die gesammte strebende Kraft im Menschen, — also das höhere mit dem niederen Strebevermögen,

[1] Bei C. Beyer, Deutsche Poetik (Stuttgart 1882) Bd. 1. S. 10.

— insofern dieselbe der übersinnlichen Gutheit oder Schlechtigkeit der Dinge gegenüber in Thätigkeit treten kann". Ein Gefühl oder eine Gemüthsbewegung ist somit „eine gleichzeitige übereinstimmende Regung beider Strebevermögen gegenüber der übersinnlichen Gutheit oder Schlechtigkeit eines Gegenstandes".

Jede Regung des Strebevermögens setzt immer eine entsprechende Thätigkeit des Erkenntnißvermögens, als ihr psychologisches Princip, voraus. Die übersinnliche Gutheit oder Schlechtigkeit der Dinge wird aber einzig durch das höhere Erkennen, durch die Vernunft, aufgefaßt; das psychologische Moment, von welchem das Gefühl abhängt, ist mithin wesentlich die auffassende oder die anschauende Thätigkeit der Vernunft. Mit anderen Worten: Jedes Gefühl erzeugt sich dadurch, daß die Vernunft einen Gegenstand nach seiner übersinnlichen Gutheit oder Schlechtigkeit lebendig und mit Klarheit anschaut.

Aber wie vermittelt sich psychologisch diese Einwirkung der intellectuellen Thätigkeit auf die beiden Strebevermögen? In folgender Weise. Unmittelbar in Folge der erwähnten intellectuellen Anschauung erheben sich einerseits die entsprechenden Regungen des höheren Strebens, geistige (intellectuelle) Liebe oder geistiger Abscheu, geistiges Verlangen oder geistiger Schmerz. Weil aber die Thätigkeit des einen Vermögens, namentlich wenn sie intensiver ist, naturgemäß sich auf die anderen ihm untergeordneten fortpflanzt und ihnen sich mittheilt, darum geht jene Bewegung des höheren Strebens von diesem auf das sinnliche über, und es erzeugen sich auch in diesem die gleichnamigen Regungen der Liebe oder des Abscheues, des Verlangens oder des Schmerzes. Aber nicht bloß durch den dynamischen Einfluß des höheren Strebens wird in dem niederen diese Wirkung hervorgebracht: sie verstärkt sich, gleichfalls psychologisch, noch von einer anderen Seite. Die perceptiven Vermögen nämlich, welche zunächst und eigentlich die Action des niederen Strebens zu veranlassen haben, sind die Phantasie und die sinnliche Urtheilskraft. Eben auf diese zwei übt aber die Thätigkeit des höheren Erkenntnißvermögens wieder ihren naturnothwendigen Einfluß. Die Vernunft ergreift bekanntlich mit ihrer Thätigkeit das Wesen der Dinge; darum dringt sie in das Erkenntnißobject viel tiefer ein, als es das niedere Erkenntnißvermögen zu thun fähig ist, und erfaßt darin viele Elemente der Gutheit oder Schlechtigkeit, welche das niedere Erkenntnißvermögen nicht erreichen kann. Aber mit diesen Elementen einmal erfüllt, wirkt sie sofort, spontan und ganz unmittelbar, auf das niedere Erkenntnißvermögen zurück, indem sie die Phantasie und die sinnliche Urtheilskraft veranlaßt, Sinnesbilder zu erzeugen, welche ihrer eigenen, der intellectuellen, Auffassung analog sind, und in denen jene übersinnlichen Elemente der Gutheit oder Schlechtigkeit verkörpert, man könnte sagen materialisirt, erscheinen. Und diese sensitiven

Vorstellungen sind es dann, an welche sich die den übersinnlichen Elementen entsprechenden, mit den gleichzeitigen des höheren harmonirenden Regungen des niederen Strebens naturgemäß anschließen.

Das ist die Lehre des heiligen Thomas und des Suarez über die psychologische Entstehung der Gefühle. Die anschauende Thätigkeit der Vernunft setzt einerseits unmittelbar die höhere Strebekraft in Bewegung, und bringt vermittelst dieser die parallelen Regungen auch in der niederen hervor; dieselbe anschauende Thätigkeit der Vernunft erzeugt gleichzeitig und verstärkt die nämlichen Regungen der niederen Strebekraft anderseits vermittelst der Phantasie und der sinnlichen Urtheilskraft. Eingehender als es hier zuläßig ist, habe ich diese psychologische Frage erörtert in der Abhandlung: „Das Gemüth, und das Gefühlsvermögen der neueren Psychologie", N. 46—51.

Wie muß hiernach eine jede Kunst verfahren, welche darauf ausgeht, Gefühle irgend welcher Art in dem Herzen von Menschen zu veranlassen? Sie muß bewirken, daß sich in ihrem Geiste die intellectuelle Anschauung des entsprechenden Gegenstandes und seiner übersinnlichen Gutheit oder Schlechtigkeit bilde, und zwar eine Anschauung, welche möglichst vollständig, lebendig, lichtvoll und klar, und zugleich von entsprechenden lebhaften Acten der Phantasie und der sinnlichen Urtheilskraft begleitet ist.

464. Dieses Resultat nöthigt uns nun sofort zu einer weiteren Frage: Wie bildet sich in dem menschlichen Geiste eine intellectuelle Anschauung wie die eben bezeichnete? oder bestimmter: Welche sind die Momente, von denen die Vollendung, die Lebhaftigkeit und Klarheit der intellectuellen Anschauung abhängt?

Die Antwort hierauf ergibt sich aus einem freilich etwas abstracten Satze, welcher der Erkenntnißlehre angehört. Derselbe lautet so. „Unser höheres Erkennen ist zwar eine Thätigkeit der Vernunft, und vollzieht sich deßhalb keineswegs, wie das niedere, durch ein leibliches Organ: deßungeachtet ist aber die Seele doch dabei vom Leibe nicht unabhängig. Vielmehr bedarf das höhere Erkenntnißvermögen bei jeder Thätigkeit einer gleichzeitigen entsprechenden Thätigkeit des niederen; wir sind nicht im Stande, eine intellectuelle Anschauung, eine Vernunftvorstellung zu haben, ohne Hülfe einer gleichzeitigen entsprechenden Sinnesvorstellung, welche durch das sinnliche Erkenntnißvermögen gebildet wird." Die wissenschaftliche Begründung dieses Satzes habe ich in der eben erwähnten Abhandlung über das Gemüth, N. 13, gegeben, sowie in der „Theorie der geistlichen Beredtsamkeit" N. 95. Es ergibt sich aber aus demselben unmittelbar diese eben so allgemeine Folgerung. „Das Erkennen der Vernunft wird, unter übrigens gleichen Umständen, immer um so voll-

kommener, die intellectuelle Anschauung um so klarer und lichtvoller seyn, je angemessener und je mehr entsprechend die Thätigkeit ist, zu welcher gleichzeitig das niedere Erkenntnißvermögen in den Stand gesetzt und veranlaßt wird. Mit anderen Worten: Unter übrigens gleichen Umständen steht die Vollkommenheit der intellectuellen Erkenntniß in geradem Verhältnisse mit der Klarheit und Vollendung der dazu nothwendigen gleichzeitigen Sinnesvorstellung."

Für uns handelt es sich zunächst um die Poesie; das vorzüglichste, in der Gegenwart meistens das einzige materielle Mittel dieser Kunst bildet aber das Wort: darum ist es ihr nicht möglich, andere Sinnesvorstellungen zu veranlassen als solche, die entweder der Phantasie oder der sinnlichen Urtheilskraft angehören. Wenden wir somit die eben ausgesprochene allgemeine Folgerung auf die Poesie an, so geht aus derselben auf die oben gestellte Frage diese Antwort hervor: Die intellectuellen Anschauungen welche zu veranlassen die Poesie bestrebt seyn muß, werden, unter übrigens gleichen Umständen, um so vollkommener, um so lebendiger und klarer seyn, je mehr sie es versteht, die Phantasie und die sinnliche Urtheilskraft zu einer entsprechenden und möglichst lebhaften Thätigkeit zu veranlassen.

465. Gerade so wie durch das in der vorletzten Nummer gewonnene Resultat, sehen wir uns auch hier wieder auf die Phantasie und die sinnliche Urtheilskraft hingewiesen. Das Erzeugniß der Poesie wird der intellectuellen Anschauung um so mehr Lebendigkeit und Klarheit verleihen, zu je lebhafterer entsprechender Action es jene zwei sinnlichen Vermögen anregt; und je lebendiger eben diese Action ist, um so intensiver wird dieselbe anderseits die intellectuelle Anschauung in ihrer Wirksamkeit zur Erregung des Gemüths unterstützen. Unsere beiden Ergebnisse führen uns deßhalb zu dem Princip:

Als die Mittel deren sich die Poesie für ihre Aufgabe zu bedienen hat, sind im Allgemeinen alle diejenigen Vorzüge zu betrachten, durch die ihre Werke geeignet werden, — ohne Beeinträchtigung der intellectuellen Auffassung — die Phantasie und die sinnliche Urtheilskraft zu möglichst lebhafter Thätigkeit in den Stand zu setzen und zu veranlassen.

Johann Jacob Engel gelangt in seiner Untersuchung über das Wesen der Poesie zu dem Resultat, daß „der ganze Zweck des Dichters und das ganze Wesen seiner Kunst darauf hinauslaufe, durch den Gebrauch der Rede, als die sein einziges Instrument ist, lebhaftere Vorstellungen auszudrücken und zu erzeugen"[1]. Unter den mir bekannten, von der

[1] J. J. Engel, Poetik (Berlin 1812) 1. S. 9. vgl. S. 12.

im ersten Kapitel gegebenen abweichenden Definitionen der Poesie, halte ich diese für die beste. Freilich ist sie nicht darauf bedacht, die ethische Zuläßigkeit der „lebhafteren Vorstellungen" welche die Poesie erzeugen soll, sicherzustellen (vgl. oben S. 404*); aber hiervon abgesehen, liegt ihr Fehler nur darin, daß sie, statt wie wir es gethan haben, die Wirkung zu nennen auf welche die Poesie auszugehen hat, nämlich die Gefühle, nur das Mittel bezeichnet, durch welches diese Wirkung psychologisch herbeigeführt wird. Es ist derselbe Fehler, den wir im vorigen Abschnitt an den von französischen Autoren aufgestellten Definitionen der oratorischen Beredtsamkeit zu rügen hatten [1].

Drittes Kapitel.

Die besonderen Mittel der Poesie.

466. Das Princip zu welchem wir vor dem Schlusse des letzten Kapitels auf psychologischem Wege gelangten, setzt uns in den Stand, die besonderen Mittel der Poesie im Einzelnen festzustellen, und ihre Bedeutung zu beurtheilen. Geeignet, die Thätigkeit der Phantasie und der sinnlichen Urtheilskraft zu fördern und zu steigern, ist Alles was diese zwei Vermögen reizt, was ihre Thätigkeit erleichtert, und was dieselbe angenehm macht. Nach dieser Richtung wirksam kann die Poesie ihre Werke dadurch machen,

daß sie dieselben, sowohl was den Inhalt als was die Darstellung betrifft, zu den natürlichen Neigungen und Interessen des menschlichen Herzens in möglichst innige und unmittelbare Beziehung zu setzen bemüht ist;

daß sie durch eine angemessene Ausführung, der Phantasie und der sinnlichen Urtheilskraft einen entsprechenden Reichthum von Einzelvorstellungen bietet, und durch die Mittel der „Concentrirung", der „Vergleichung", der „Steigerung", der „poetischen Erweiterung" die Intensität ihres Lichtes erhöht;

daß sie den Erscheinungen welche sie vorführt, durch „malerische" Darstellung einen möglichst hohen Grad von Anschaulichkeit verleiht;

daß sie warmes, lebendiges, natürliches Gefühl athmet, und sich, innerhalb der rechten Gränzen, jener Weise des Ausdruckes und jener sprachlichen Wendungen bedient, in welchen die Steigerung der psychischen Thätigkeiten sich naturgemäß kundzugeben pflegt;

daß sie einen Styl anwendet der sich durch Wohlklang, das heißt durch „Euphonie" und „Numerus" auszeichnet, oder auch, wie sie es ja vorwiegend zu thun gewohnt ist, an die Stelle des Numerus den

---

[1] Vgl. S. 389* und 396*.

„Rhythmus" des Verses treten läßt, und die Wirkung der Euphonie durch Anwendung des „Reimes" verstärkt.

Die „natürlichen Neigungen des menschlichen Herzens", insofern dieselben hier in Betracht kommen können, haben wir im ersten Buche hinlänglich kennen gelernt. In „unmittelbarer und inniger Beziehung" zu denselben stehen Erscheinungen, die sich durch Schönheit, Anmuth, Großartigkeit, Wahrheit, Neuheit, Mannichfaltigkeit, spannende Ungewöhnlichkeit, Lächerlichkeit, mit Einem Worte durch „ästhetischen Werth" auszeichnen, — und steht die Darstellung, wenn an derselben, im Einklange mit dem Inhalt, von eben diesen Vorzügen diejenigen hervortreten, deren Trägerin sie überhaupt seyn kann. Auf das erste der fünf angeführten Momente haben wir darum hier nicht weiter einzugehen[1].

In den folgenden Paragraphen besprechen wir demnach, soweit es in unserer Aufgabe liegt, die übrigen vier Punkte.

§. 1.

Elemente und Mittel welche der Poesie dazu dienen, der Phantasie und der sinnlichen Urtheilskraft für ihre Thätigkeit eine Fülle reichen Stoffes zu bieten.

Die Aufführung der einzelnen Theile von zusammengesetzten Dingen; die Verwerthung der Causalbeziehungen und der Umstände; die Analogie und der Gegensatz. Die Concentrirung, die Vergleichung, die Steigerung, und die poetische Erweiterung.

467. Die zwei wiederholt genannten Vermögen, die Phantasie und die sinnliche Urtheilskraft, sind beide an ein leibliches Organ gebunden, nämlich an das Cerebrospinal-Nervensystem. In Folge dessen kann die eine wie die andere nur Erscheinungen auffassen welche der Ordnung des Sichtbaren, des Körperlichen angehören, und diese nur einzeln und je für sich, in concreten Vorstellungen; das Gebiet des Allgemeinen und des Abstracten ist ihnen unzugänglich. Will also die Poesie die zwei bezeichneten Vermögen in Thätigkeit setzen, so muß sie ihnen Stoff bieten zu Vorstellungen eben dieser Art; und soll in der Thätigkeit die sie veranlaßt, Leben und Bewegung herrschen, so muß es eine entsprechend reiche Fülle solcher Vorstellungen seyn, zu denen sie ihnen den Stoff bietet.

---

[1] Eine freilich sehr wirksame, aber ganz verfehlte Anwendung des erwähnten Moments tritt hervor in der bedenklichen Gewohnheit, vermöge deren nicht nur die Poesie sondern auch andere Künste, die geschlechtliche Liebe theils als den eigentlichen Gegenstand ihrer Werke, theils wenigstens als die unentbehrlichste Würze derselben zu betrachten scheinen. Ich verweise bezüglich dieses Punktes auf meine Schrift „Gefahren bellettristischer Lectüre" S. 30 ff. (2. Aufl. IV. N. 12.)

Einzelvorstellungen ergeben sich, und eine größere Fülle derselben,

wenn bei Dingen die ein Ganzes bilden, statt eben dieses Ganzen, alle oder mehrere Theile ausgeführt werden;

wenn mit einem bestimmten Gegenstande zugleich jene Erscheinungen erwähnt werden zu denen derselbe in Beziehung steht, namentlich in causaler (Ursache, Wirkung, Zweck, Mittel);

wenn Zufälligkeiten und Umstände verwerthet werden, die sich mit einer Erscheinung verbinden, obgleich sie keineswegs zu deren Wesen gehören;

wenn ein Gegenstand durch andere, ihm ähnliche oder analoge, oder durch solche die zu ihm irgendwie im Gegensatze stehen, beleuchtet wird.

So drückt z. B. Schiller den Gedanken: „Seit den Tagen meiner Jugend habe ich Alles geopfert, habe ich mich fort und fort gemüht, um den Gegenstand meiner Sehnsucht zu finden", namentlich durch bestimmte Bezeichnung einzelner Theile und durch Anwendung von Analogien in folgender Weise poetisch aus:

Noch in meines Lebens Lenze
War ich, und ich wandert' aus,
Und der Jugend frohe Tänze
Ließ ich in des Vaters Haus.

All mein Erbtheil, meine Habe
Warf ich fröhlich glaubend hin,
Und am leichten Pilgerstabe
Zog ich fort mit Kindersinn.

Abend ward's und wurde Morgen,
Nimmer, nimmer stand ich still,
Aber immer blieb's verborgen,
Was ich suche, was ich will.

Berge lagen mir im Wege,
Ströme hemmten meinen Fuß,
Ueber Schlünde baut' ich Stege,
Brücken durch den wilden Fluß[1].

Den allgemeinen Gedanken: „Die Wunder welche der Messias wirkt, sprechen dafür, daß Gott mit ihm ist", macht Klopstock, in der Rede des Gamaliel, dadurch wirksam, daß er mit der Gattung, dem logischen Ganzen, zugleich mehrere Arten vorführt:

Aber wenn er, durch himmlische Wunder die Erde zu segnen
Fortfährt: wenn durch ihn der Blinde sein Antlitz zur Sonne
Freudig erhebt, und mit sehendem Aug' auf den leitenden Vater
Staunend blickt; — verzeiht mir, wofern ich entflammt von der Größe

[1] Schiller, Der Pilgrim.

Seiner Thaten, vielleicht nach eurem Sinn zu erhaben
Von ihm rede! — wenn Tauben das Ohr der Stimme des Menschen
Wieder sich öffnet, wenn es die Rede des segnenden Priesters
Wieder vernimmt, und die Stimme der Braut und die weinende Mutter,
Und den feiernden Chor und die Hallelujagesänge;
Wenn durch ihn die Todten dahergehn, gegen uns zeugen,
Ach mit wieder lebendem Auge gen Himmel weinen,
Göttlich zürnend auf uns herblicken, ihr Grab uns zeigen,
Und mit jenem Gericht uns drohn, vor dem sie schon waren;
Wenn er, welches noch göttlicher ist, untadelhaft fortfährt
Vor uns zu leben; wenn er mit seiner mächtigen Tugend
Wunder thut und Gott gleicht: ach so beschwör' ich euch, Väter,
Beim lebendigen Gott, sprecht, sollen wir ihn verdammen?[1]

Einen wolkenbruchartigen Regen macht Schiller der Phantasie in seinen Wirkungen anschaulich:

Da gießt unendlicher Regen herab,
Von den Bergen stürzen die Quellen,
Und die Bäche, die Ströme schwellen;
Und er kömmt ans Ufer mit wanderndem Stab:
Da reißet die Brücke der Strudel hinab,
Und donnernd sprengen die Wogen
Des Gewölbes krachenden Bogen[2].

Durch dasselbe Mittel Bürger die Gewalt des plötzlich daherbrausenden Südwindes:

Der Thauwind kam vom Mittagsmeer,
Und schnob durch Welschland trüb und feucht:
Die Wolken flogen vor ihm her
Wie wann der Wolf die Heerde scheucht.
Er fegte die Felder, zerbrach den Forst;
Auf Seeen und Strömen das Grundeis borst.

Am Hochgebirge schmolz der Schnee;
Der Sturz von tausend Wassern scholl;
Das Wiesenthal begrub ein See;
Des Landes Heerstrom wuchs und schwoll;
Hoch rollten die Wogen, entlang ihr Gleis,
Und rollten gewaltige Felsen Eis[3].

Die Umstände verwerthet Klopstock in folgenden Versen:

Also sagt er. Jetzt strahlt die erhabene Mittagssonne
Ueber Jerusalem nieder. Um die Zeit nahte sich Judas,

---

[1] Klopstock, Der Messias, 4. Gesang. [2] Schiller, Die Bürgschaft.
[3] Bürger, Das Lied vom braven Mann.

In der Priester Versammlung zu gehn. Vor ihm wandelten Satan
Eilenden Schritts und Ithuriel her, und standen im Saale
Neben den Priestern, und sahn ungesehn in die tiefe Versammlung[1].

Dasselbe Mittel der Dichter des „Singschwans":

O Meer! wenn sich in Abendrosengluthen
Dein ruhlos Element in Schlummer wiegt;
Wenn einsam über dir die Möve fliegt
Und scheidend nochmals küßt die müden Fluthen;
Wenn fern des Tages letzter Strahl verglüht,
Und abschiedgrüßend sanft die Wellen klingen;
Wenn aus dem Duft der Nacht die Sterne dringen,
Bis endlos über dir der Himmel blüht:
Dann ahnt das schwer bedrängte Herz den Frieden,
Der ihm als Preis nach treuem Kampf beschieden[2].

Unvergleichlich schöne Analogien, zwei weiter ausgeführte und zwei kürzere, treten uns in den folgenden Beispielen entgegen:

Im Gebirg' ist eine Stelle
Wo der Sturm, der wildempörte,
Brechend in die hohen Hallen
Bis zum Grund den Wald verheerte.

Hingerafft, geknickt, gebrochen
Liegen dort die mächtigen Eichen;
Unter Weiderich und Binsen
Modern ihre Riesenleichen.

Aufeinander, durcheinander
Stamm und Aeste, wildverworren;
Losgerissen in die Lüfte
Stehn die schwarzen Wurzelknorren.

Die von Frühlingswonne träumten,
Finkenschlag und Blumenschimmer,
Warf im Zorn das Wetterbrausen
Einer Winternacht in Trümmer.

Oed' und wüst! — So wüst und öde
Ward mein Leben. Eine Stunde
Richtete die Blütenbäume
Meiner Hoffnung jäh zu Grunde.

---

[1] Klopstock, Der Messias, 4. Gesang.
[2] Brill, Der Singschwan, VIII. (S. 165.)

Wüst und öde! Um die todten
Spinnen sich, wie dunkle Ranken
Einen Runenstein umweben,
Meine traurigen Gedanken[1].

Nun steht er am Fenster, gebeugt, gebückt,
Die Arme gekreuzt auf der Brust, und drückt
Die brennende Stirn an die kalten Scheiben.
Und trüb, wie draußen die Wolken treiben,
Die nassen Schleier, gespenstig, grau,
Nachschleppend über die kahle Au,
Und rastlos, wie die Kräh'n dort schweifen,
Und hadern und plaudern, und flattern und streifen
Herüber hinüber, vom Weidenstumpf
Zum morschen Zaun, zum grünlichen Sumpf:
So wogen und wanken, so schwirren und zanken
In seinem Kopfe die wirren Gedanken.
Und wie durch die Föhren der Herbstwind zieht,
Und singt aufschauernd ein Sterbelied
Auf Feld und Haide den stillen Todten
In langen seufzenden Trauernoten,
Die leise verhallen in Ried und Rohr:
So ringt aus des Mannes Brust sich empor
Ein tiefes langes schmerzliches Klagen.
Sein Herbst hat bittre Frucht getragen;
Arm steht er, in der Verzweiflung Qual,
Verloren vor dem verlornen Thal[2].

Ueber abgrundtiefe Räthsel
Huscht der Mensch mit leichtem Sinne,
Sorglos, wie auf blauen Schlünden
Spielt und tanzt die Wasserspinne[3]. —

Bist du gleich dem Regentropfen,
Der, aus Dunst und Dampf gewoben,
Spurlos in das Nichts hier unten
Taumelt aus dem Nichts dort oben? —[3]

468. Aber wir haben nicht Grund, unsere Beispiele ausschließlich der hedonischen Poesie zu entnehmen. Darum soll hier ein längeres folgen aus einer religiösen Dichtung, welche ihrem Alter nach den bewunderten Gesängen Homers mindestens gleich steht, an Vollendung aber

[1] Weber, Dreizehnlinden, XIX, „Elmar im Klostergarten", 4. (S. 268 f.)
[2] Weber, Gedichte, „Twardowski".
[3] Weber, Dreizehnlinden, XVII, „Des Priors Lehrsprüche", 11. (S. 236 f.)

alle Erzeugnisse nicht allein der profanen sondern vielleicht auch der religiösen Poesie überragt, — wenigstens wenn man berücksichtigt, daß den Dichtern der christlichen Zeit eine ganz andere Fülle geeigneten Stoffes zu Gebote stand. Die Verse die wir auswählen, gehören der letzten Rede des Job an; der Verfasser des Buches läßt in denselben den schwer geprüften Patriarchen die ganze Wucht seines harten Leidens schildern, und wendet zu diesem Ende die „Vergleichung" an, indem Job seine gegenwärtige Lage der früheren so glücklichen gegenüberstellt. Die eine wie die andere werden geschildert durch Hervorhebung verschiedener einzelner Momente — „Theile" —, aus denen sie sich zusammensetzen; überdies sind, dem Character der Poesie entsprechend, mehrfach sowohl „Umstände" als „Analogien" und „Gegensätze" benutzt, und es eignet sich unter dieser Rücksicht die Stelle als Illustration zu den meisten der von uns vorher bezeichneten Elemente.

Wer gibt mir frühere Monde,
Des Gottesschutzes Tage,
Als ich, im Finstern wandelnd,
Von seinem Licht bestrahlt war,
Die Tage meines Herbstes,
Als meinem Zelt Gott Freund war,
Mir nahe der Allmächt'ge,
Rings um mich meine Kinder;
Als ich in Rahm mich tauchte,
Mir Oel der Felsen strömte;
Als ich zum Thor der Stadt zog,
Dort auf dem Marktplatz thronte!
Scheu barg sich dann die Jugend,
Und standen auf die Greise.
In Ehrfurcht schwiegen Fürsten,
Die Hand zum Mund gehoben;
Stumm ward der Edlen Stimme,
Gefesselt ihre Zunge.
Wer von mir hörte, pries mich,
Und wer mich sah, gab Zeugniß:
Denn Retter war ich Duldern,
Dem helferlosen Waisen;
Mich segneten Verlorne;
Der Witwe Herz erfreut' ich;
Mein Haupt-Schmuck Rechtsgefühl war,
Gerechtigkeit mein Mantel;
Dem Blinden war ich Auge,
Statt Fußes dem Gelähmten.
Ich war der Armen Vater,
Erforschte Fremder Rechtsstreit,

Zerbrach des Frevlers Hauer,
Riß Raub aus seinen Zähnen.
Da dacht' ich: Würzrohrs Dauer,
Der Palme Leben harrt mein,
Am Wasser meine Wurzel,
Voll Thaues mein Gezweige,
Wie neu stets meine Ehre,
Und wie verjüngt mein Bogen.
Erwartung fand mein Spruch vor;
Man lauschte meinem Rathe.
Entscheidung brachte mein Wort,
Es trof auf sie hernieder.
Sie harrten mein wie Regens,
Nach Ernteregen lechzend.
Verzagten bot mein Lächeln,
Betrübten Trost mein Gleichmuth.
Ich saß geehrt als Haupt da,
Dem König gleich im Heerbann.
Und jetzt bin ich zum Spotte
Den Buben würd'ger Väter,
Die ich den Schäferhunden
Nicht beigesellen möchte!
Was sollte ihre Kraft mir?
Wer konnte ihnen trauen?
Man trieb sie aus dem Land fort
Weil ehrlos sie und gottlos.
Und nun bin ich ihr Liedchen,
Das Stichwort ihres Hohnes!
Sie weichen aus voll Abscheu's,
Verspeien frech mein Antlitz.
Die Brut umschweift und quält mich,
Läßt sich die Zügel schießen;
Der Eine pflanzt sich rechts auf,
Links hebt den Fuß der Andre.
Die Schrecken Gottes droh'n mir,
Sich Unheilspfade bahnend,
Zum Sturz den Weg mir tilgend,
Mißhandelnd den Verlassnen.
Durch breite Breschen nah'n sie,
Beim Einsturz auf mich stürzend.
Mein Glück entflieht wie Wolken,
Dem Wind gleich meine Hoheit.
Dahin schmilzt meine Seele
In Leiden festgehalten.
Die Nacht bohrt mein Gebein ab,
Und meine Nager ruh'n nicht.

Geschwulst spannt mein Gewand straff,
Wie Hemdes Mündung schnürt's mich.
Zum Schlamme hingeworfen
Bin ich, wie Staub und Asche.
Du hörst nicht auf mein Rufen,
Und wendest deinen Blick ab.
Du wirst zum grimmen Feind mir,
Mit Allmachtshand mich drängend;
Hebst mich auf Sturm, raffst fort mich,
Und machst mein Heil zerrinnen.
Ich weiß, es soll zum Tod geh'n,
Der alles Leben einheimst.
Doch schreit man nicht beim Fallen,
Streckt noch im Sturz die Hand aus?
Beweint' ich nicht Bedrängte,
Erwies dem Armen Mitleid?
Ich hoffte Glück, fand Unheil;
Lichts harrt' ich, da kam Dunkel.
Stets brennt mein Eingeweide;
Mich drängen Leidenstage.
Trüb schleich' ich, ohne Sonne,
Muß aufsteh'n, schrei'n vor Leuten.
Dem Schakal ward ich Bruder,
Den Straußen zum Genosse.
Geschwärzt löst sich die Haut ab,
Und Glut dörrt mein Gebein aus.
Zu Trauer ward mir Cither,
Und die Schalmei zu Schluchzen[1].

Zur Erklärung vier weiterer Mittel welche in dem zweiten unserer fünf Punkte (S. 411*) genannt wurden, haben wir noch nichts gesagt. Aber nicht der Wissenschaft der Poesie, sondern der Theorie der Letzteren, der Poetik fällt es zu, sich mit solchen Dingen eingehender zu befassen. Hinsichtlich der „Concentrirung", der „Vergleichung" und der „Erweiterung" können wir übrigens auf unsere „Theorie der geistlichen Beredtsamkeit", N. 181 ff., verweisen, wo wir diese Mittel wissenschaftlich behandelt haben; auch von den übrigen in diesem Paragraphen nur kurz erwähnten Elementen ist in demselben Buche, N. 101—109 und 112—118, eingehend die Rede.

---

[1] Bickell, Dichtungen der Hebräer, zum ersten Male nach dem Versmaaße des Urtextes übersetzt (Innsbruck 1882) II. S. 54 ff. Die hier gegebenen Verse bilden in der Vulgata das 29. und 30. Kapitel des Buches Job.

§. 2.

Das poetische Gemälde.

Warum die Poesie sich der „malerischen" Darstellung zu bedienen habe; Beispiele. Eine richtige Bemerkung Lessings hinsichtlich eines Mißverständnisses, zu welchem der Name „Gemälde" leicht Anlaß gibt. Aber Lessing hat Unrecht, wenn er lehrt, „das Gebiet des Dichters" sey ausschließlich „die Zeitfolge". Aus welchem Grunde eigentliche Schilderungen der Leibesschönheit durch die Poesie immer abgeschmackt seyen.

469. Es ist eine allbekannte, oft wiederholte Wahrheit, die Horaz seinen jungen Freunden nahelegt:

Was durch die Ohren in die Seele geht,
ergreift sie schwächer, langsamer, als was
die Augen sehen 362).

Der römische Dichter will übrigens zunächst nur dieses sagen: Der Eindruck den sichtbare Erscheinungen auf uns machen, ist weit stärker, wenn sie uns durch Wesensbilder — dramatisch — vorgeführt, als wenn sie uns lediglich durch die conventionellen Zeichen der Sprache mitgetheilt werden. Wesensbilder kann nun freilich die Poesie nicht liefern; auch Gestaltbilder vermag nur der Meißel oder der Stift, und der Pinsel zu schaffen, während ihr einziges Mittel das Wort ist. Indeß auch den Redner, welcher doch unter dieser Rücksicht sich gleichfalls auf das Wort beschränkt sieht, mahnt Quintilian, daß seine Kunst „zu wenig leiste, daß sie nicht das Gemüth ergreife wie sie sollte, solange sie nur das Ohr trifft, und den Zuhörern nicht ist, als ob sie die Dinge um die es sich handelt, *leibhaftig und sichtbar vor sich sähen*, statt bloß darüber berichten zu hören" [1]. Wie hiernach die Beredtsamkeit, und mehr als diese, kann und soll in der That auch die Poesie „malen", das heißt solche Dinge die sich dazu eignen, soweit es dem besonderen Zwecke der einzelnen Dichtung entspricht, in möglichst hoher Anschaulichkeit darstellen. Ihre „graphischen" Schilderungen, ihre „ethischen Zeichnungen" und „Bilder" und ihre „Gemälde" geben den Schöpfungen der Sculptur oder der Malerei an Leben und Klarheit nicht das mindeste nach; sie können überdies Züge und Schattirungen enthalten, welche die zwei bildenden Künste gar nicht wiederzugeben im Stande sind.

So ist es ein sehr lebendiges Bild, das Klopstock im vierten Gesange des „Messias" von Philo und Kaiphas entwirft:

Philo sprach dies, und ging mit aufgehobenem Arme
Vorwärts in die Versammlung, und stand, und rufte von neuem:

---

[1] Quint. Inst. orator. 8. c. 3.

(Es folgen seine Worte, ein gotteslästerlicher Schwur den Messias zu verderben. Dann malt der Dichter wieder:)

Also sagt' er, und feu'rte sich an zu wähnen, die Gottheit
Decke getünchte Gräber nicht auf; doch nannte sein Herz ihn
Heuchler! Er fühlt' es, und stand mit unverrathendem Auge
Vor der Versammlung. Von Grimm und übermannender Wuth voll
Lehnt' an seinen goldenen Stuhl sich Kaiphas nieder,
Und erbebte. Ihm glühte sein Antlitz. Er schaut' auf den Boden
Sprachlos und starr;

oder von dem Synedrium und dem Nicodemus:

Aber Nicodemus saß, und betrachtete schweigend
Aller Antlitz. So wie ein Mann der ein Sünder ist, zitternd
Stehet, und bleich wird, wenn über ihm nah der Donner des Herrn ruft,
Also war die Versammlung. Selbst Philo und Kaiphas schienen
Vor Gamaliels Weisheit zu zittern. Mit Furcht und Verachtung
Sah sie Nicodemus, stand auf, und wagt' es, zu reden.
Hochgebildet, ein Mann von menschenfreundlichem Ansehn
Stand er. Wehmuth und Ernst erfüllte des Denkenden Antlitz,
Und die Ruh' des empfindenden unbefleckten Gewissens
Sprach sein ganzes Gesicht. Sein treuer Zeuge, das Auge
Weint', und verbarg nicht die Thränen. Er glaubt', er spräche vor Menschen.

Nicht weniger klar gezeichnet ist das Bild, in welchem Schiller die Cassandra erscheinen läßt:

Und geschmückt mit Lorbeerreisern,
Festlich wallet Schaar auf Schaar
Nach der Götter heil'gen Häusern,
Zu des Thymbriers Altar.
Dumpf erbrausend durch die Gassen
Wälzt sich die bacchant'sche Lust,
Und in ihrem Schmerz verlassen
War nur Eine traur'ge Brust.

Freudlos in der Freuden Fülle,
Ungesellig und allein,
Wandelte Cassandra stille
In Apollo's Lorbeerhain.
In des Waldes tiefste Gründe
Flüchtete die Seherin,
Und sie warf die Priesterbinde
Zu der Erde zürnend hin[1].

[1] Schiller, Cassandra.

Ein weiteres Beispiel ist das Martyrium der heiligen Agnes in Wisemans Roman „Fabiola“, Kap. 29. S. 383.

Ich weiß nicht, ob unsere poetische Literatur ein zweites „Gemälde“ aufzuweisen hat, in welchem die Wirksamkeit von Leistungen dieser Art fühlbarer hervortritt, als in der Schilderung des Brandes in Schillers „Lied von der Glocke“ [1]. Aber das Gedicht ist zu sehr verbreitet, als daß es nöthig erscheinen könnte, die Stelle hier wiederzugeben. Dafür mag wieder ein Gemälde folgen das den Erzeugnissen der religiösen Poesie, und dem ältesten Dichter angehört von welchem Werke auf uns gekommen sind. Die vier Strophen sind dem Lobgesange entnommen welchen „Moyses und die Kinder Israels dem Herrn sangen“, als Pharao mit seiner Heeresmacht im rothen Meere untergegangen war [2].

Der Jehova heißt, ist Kriegsheld,
Hat zerstört die Wagen;
Hat ertränkt das Heer des Königs,
Seiner Streiter Auswahl.
Wogen deckten sie im Schilfmeer,
Steinen gleich versanken sie zur Tiefe.

Deine Rechte, machtvoll herrlich,
Hat den Feind zerschmettert;
Hat zermalmt in Hoheitsfülle
Deine Widersacher.
Deine Zornglut fraß gleich Spreu sie,
Deines Grimms Hauch schwellte an die Wasser.

Wie ein Damm stand still, was flüssig,
Starr die Flut im Meere.
Sprach der Feind: „Ich will verfolgen,
Fassen, Beute theilen!
Meine Mordlust soll sich sätt'gen;
Ich will zieh'n mein Schwert, will sie vertilgen!“

In das Meer verbarg Dein Hauch sie,
Daß wie Blei sie sanken.
Herr, wer gleicht Dir unter Göttern?
Wer ist herrlich Dir gleich?
Wunderthäter, furchtbar, ruhmvoll!
Sie verschlang die Tiefe, als Du winktest [3].

470. Der Name „Gemälde“ und das Prädicat „malerisch“, welche die Theorie solchen lebendig-anschaulichen Darstellungen der Poesie zuer-

---

[1] Angefangen von den Versen
„Aus der Wolke
Quillt der Segen —“

[2] 2. Moys. 15. Vgl. oben S. 229. [3] Bickell, I. S. 7 f. (Cit. 419*.)

kennt, sind übrigens durchaus im uneigentlichen Sinne zu nehmen. Das „Gemälde" des Dichters hat mit den Leistungen der Malerei nichts weiter gemein, als die lebendige Anschaulichkeit, die volle Klarheit der Vorstellung die es veranlaßt. Diese Thatsache welche namentlich Lessing, der irrigen Auffassung mancher Schriftsteller und „einer Menge halbwahrer Regeln" gegenüber hervorgehoben hat, verdient alle Beachtung. „Ein Gedicht kann sehr ergiebig seyn für den Maler, dennoch aber selbst nicht malerisch; hinwiederum ein anderes sehr malerisch, und dennoch nicht ergiebig für den Maler seyn . . . Es gibt malbare und unmalbare Facta: und der Geschichtschreiber kann die malbarsten eben so unmalerisch erzählen, als der Dichter die unmalbarsten malerisch darzustellen vermögend ist. Man läßt sich bloß von der Zweideutigkeit des Wortes verführen, wenn man die Sache anders nimmt. Ein poetisches Gemälde ist nicht nothwendig das, was in ein materielles Gemälde zu verwandeln ist; sondern jeder Zug, jede Verbindung mehrerer Züge, durch die uns der Dichter seinen Gegenstand so sinnlich macht, daß wir uns dieses Gegenstandes deutlicher bewußt werden als seiner Worte, heißt malerisch, heißt ein Gemälde, weil es uns dem Grade der Illusion näher bringt, dessen das materielle Gemälde besonders fähig ist, der sich von dem materiellen Gemälde am ersten und leichtesten abstrahiren lassen. Nun kann der Dichter zu diesem Grade der Illusion, wie die Erfahrung zeigt, auch die Vorstellung anderer, als sichtbarer Gegenstände erheben. Folglich müssen nothwendig dem Artisten" (dem Maler) „ganze Klassen von Gemälden abgehen, die der Dichter vor ihm voraushat" [1].

471. Stimmen wir hierin dem Verfasser des „Laocoon" vollkommen bei, so können wir dagegen nicht umhin, ihm zu widersprechen, wenn er in den folgenden Abschnitten seiner Abhandlung den letzten Gedanken auch umkehren zu dürfen glaubt: als ob nämlich in gleicher Weise auch ihrerseits die Poesie auf eine Menge von Vorwürfen verzichten müsse, welche für die Malerei in hohem Maaße geeignet seyen. Den Grund hierfür will Lessing darin finden daß, wie die Malerei nur Dinge darstellen könne die im Raum neben einander existiren, gerade so die Poesie, in Folge der Natur ihres materiellen Mittels, darauf angewiesen sey, uns Dinge vorzuführen welche in der Zeit auf einander folgen. Immerhin ist in diesem Gedanken Wahres; aber das Princip zu bilden, nach welchem sich der wesentliche Unterschied zwischen den zwei Künsten bestimmt, dazu eignet sich derselbe keineswegs. So faßt Lessing aber die Sache auf; die gemeinsame Ueberschrift für die Abschnitte XV—XVIII seines Buches lautet so: „Von dem wesentlichen Unterschiede der Malerei

[1] Lessing, „Laocoon" XIV. XV. S. 124 ff. (Cit. 284*.)

und Poesie. Die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, der Raum des Malers" [1].

Sie sind bekannt, und schon oft angeführt worden, die Verse in denen bei Schiller die Poesie sich selbst characterisirt:

Mich hält kein Band, mich fesselt keine Schranke;
Frei schwing' ich mich durch alle Räume fort.
Mein unermeßlich Reich ist der Gedanke,
Und mein geflügelt Werkzeug ist das Wort.
Was sich bewegt im Himmel und auf Erden,
Was die Natur tief im Verborg'nen schafft,
Muß mir entschleiert und entsiegelt werden,
Denn nichts beschränkt die freie Dichterkraft [2].

Das „Werkzeug", das Darstellungsmittel der Poesie ist das Wort: darin liegt der Grund weßhalb ihr Gebiet viel weitere Gränzen hat als das der übrigen Künste, und insbesondere als das der Malerei: denn die Beschaffenheit dieses Darstellungsmittels macht es der Poesie möglich, eine Menge von Dingen auszudrücken und unserem Geiste vorzuführen, von denen es keine Gestaltbilder gibt, die sich mithin durch Zeichnung und Farben in keiner Weise darstellen lassen, und deßhalb dem Vermögen der Malerei sich ganz entziehen. Und eben wegen der Eigenthümlichkeit jenes ihres Darstellungsmittels ist es einseitig, als „das Gebiet der Poesie die Zeitfolge" zu bezeichnen, und zu lehren, das eigentliche Gebiet der Malerei sey ihr verschlossen, weil sie Dinge die im Raume neben einander existiren, nicht zur Darstellung bringen könne. Sie vermag das: und was sie dazu in den Stand setzt, das ist die Fügsamkeit, die Beweglichkeit, die Leichtigkeit ihres „geflügelten Werkzeuges", des Wortes. Klopstock läßt den Nicodemus, in seiner zweiten Rede im Synedrium, an den Messias die folgende Apostrophe richten:

Du sollst sterben, du göttlicher Jüngling! du, welchen mein Arm hielt
Als du ein Knabe noch warst; umschlossen hielt dich mein Arm da,
Drückte dich an mein Herz mit freudigem stillem Erstaunen!
Um dich standen die Weisen herum, und hörten dich lehren,
Und bewunderten dich. O damals stand auch der Himmel,
Aus den ewigen Pforten zu Legionen gegossen,
Um dich herum, und hörte dich lehren, und jauchzte dir Lieder! [3]

Ist das etwa nicht ein Gemälde? und stellt es etwas Anderes dar, als Dinge die im Raume gleichzeitig neben einander existiren? und würde

[1] „Laocoon" S. X („Inhalt"). [2] Schiller, Die Huldigung der Künste.
[3] Klopstock, „Der Messias", 4. Gesang.

die Malerei dieselbe Scene wirksamer darstellen können, als es die Poesie gethan hat?

Lessing betont es stark und sucht es ausführlich zu beweisen, daß es immer ein Mißgriff ist, wenn die Poesie darauf ausgeht, „Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften", und insbesondere „körperliche Schönheit", d. h. Leibesschönheit von Menschen, darzustellen. Diese Bemerkung ist vollkommen wahr. Ebenso ist es durchaus gegründet, wenn Lessing das elf Verse umfassende „Gemälde der Helena, mit welchem ein Constantinus Manasses seine kahle Chronik ausgeziert" hat, einen „thörichten Versuch" nennt, oder wenn er die fünf achtzeiligen Strophen die Ariost verschwendet, um „seine bezaubernde Alcina zu schildern", „allen Dichtern empfiehlt als die lehrreichste Warnung, was einem Ariost mißlingen müssen, nicht noch unglücklicher zu versuchen" [1]. Das Alles, ich wiederhole es, ist ganz gegründet und wahr. Aber die Rücksicht warum es wahr ist, liegt keineswegs dort wo Lessing sie finden will; und die Folgerung die er auf Grund seiner Prämissen ziehen zu können glaubt, ist keineswegs richtig.

Nämlich darum muß der Versuch, bloße Leibesschönheit durch ein poetisches Gemälde zu schildern, unfehlbar immer mißlingen, weil der ästhetische Werth der bloßen Leibesschönheit, vor Allem dem Großen gegenüber das die Poesie darstellen kann, so verschwindend klein ist, daß jeder Verständige es ganz unmotivirt, abgeschmackt und kindisch finden muß, wenn sie ihre Kraft und ihre Mühe darauf verschwendet, etwas so Armseliges zur Darstellung zu bringen.

Man erwiedert uns vielleicht, von dieser Rücksicht würde ja nicht allein die Poesie, sondern auch die Malerei getroffen. Wir stellen das gar nicht in Abrede; wir selbst haben sie im zehnten Abschnitt gegen den Satz Lessings, „die körperliche Schönheit sey die eigentliche Bestimmung der bildenden Künste", neben anderen Gründen geltend gemacht [2]. Aber man darf nicht übersehen, daß wo es sich um die Malerei handelt, die Verirrung und die Thorheit welcher auch diese Kunst verfällt, wenn sie die bloße Leibesschönheit darzustellen bemüht ist, bei weitem nicht so stark empfunden wird, wie dies bei Leistungen der Poesie der Fall ist. Die Malerei ist ihrer Natur nach eben auf Gestaltbilder, als ihr wesentliches Darstellungsmittel, angewiesen. Darum braucht man nur den wesentlich pragmatischen Charakter dieser Kunst zu vergessen, und die Existenz einer Schönheit vor der jene des Leibes nichts ist, zu ignoriren, um es selbstverständlich zu finden, wenn die Malerei sich darauf verlegt, dem Be-

---

[1] Lessing, „Laocoon" XX. S. 169. 171. 175. (Cit. 284*.) Lessing theilt beide Stellen im Originaltext mit, und die zweite auch in deutscher Uebersetzung.

[2] Oben, N. 397. S. 291*.

schauer schöne Menschenleiber vorzuführen. Für die Poesie dagegen ist das Gestaltbild nicht nur nicht das Darstellungsmittel, sondern — darin hat Lessing wieder Recht — die Vorstellung eines dem Leibe nach schönen Menschen wie ein poetisches Gemälde sie zu erzeugen vermag, steht hinter jener welche durch eine Leistung der Malerei veranlaßt wird, an Klarheit nicht wenig zurück. Bei alle dem ist es ganz gewiß: wenn die Darstellung der Leibesschönheit wirklich die Aufgabe einer schönen Kunst bilden könnte, dann würde man auch die poetischen Gemälde in denen sie durch Worte geschildert wird, wie die zwei von Lessing angeführten, keineswegs albern und abgeschmackt finden, sondern sie bloß den gemalten Bildern nicht gleichstellen.

Die Folgerung welche Lessing aus seinen Prämissen zieht, wurde bereits angeführt. Die Malerei soll nach derselben ein ihr eigenes Gebiet haben das der Poesie unzugänglich ist; ausschließlich „die Zeitfolge“ soll „das Gebiet des Dichters“ seyn, und die Poesie darauf verzichten müssen, mit lebendiger Anschaulichkeit Dinge darzustellen, welche im Raume gleichzeitig neben einander existiren. Die einfachste Widerlegung solcher Axiome bilden Thatsachen; darum beschränken wir uns darauf, den schon gegebenen Beispielen poetischer Gemälde nur noch Eines hinzuzufügen.

Indeß der bleiche
Bote war hindurchgeschritten:
Auf den Polstern lag ein Müder
Hingestreckt, der viel gelitten.

Schlaf umfing ihn weich und linde:
Nicht der traumgequälte, bange,
Nein, der tiefe friedenvolle,
Ungestörte, lange lange.

Ihm zu Häupten Hildegunde
Vorgebeugt, wie wenn sie früge
Ob es wahr, ob wirklich stockten
Die geliebten Athemzüge.

Zuckte nicht die blaue Lippe?
Schien sich nicht die Brust zu dehnen? —
Stumm und todt! Und niedersinkend
Brach sie aus in bittre Thränen.

Knieend bei dem Heimgegangnen
Rang der Bischof im Gebete,
Baduard, der für des Freundes
Sel'ge Fahrt und Urständ flehte.

Heut noch hatt' er milde Worte,
Von der Welt die quält und kränket,
Von der Welt die sühnt und sänftigt,
Trostvoll ihm ins Herz versenket;

Hatt' ihm dargereicht das letzte
Liebesmahl, die Himmelsspeise,
Und die wandermüden Füße
Ihm gesalbt zur letzten Reise.

Draußen harrte auf die Sichel
Reicher Fluren goldne Spende;
Drinnen war die strenge rauhe
Schnitterarbeit schon zu Ende.

Und ein Falter flog am Laden,
Und die Sonne schien so heiter,
Und ihr Lichtstreif auf dem Estrich
Rückte langsam, langsam weiter[1].

Wir dürfen es dem Leser anheimstellen, zu entscheiden, ob diese Strophen ein vorzügliches Gemälde bilden. Und doch sind die Züge die sie uns vorführen, mit unmerkbarer Ausnahme nicht auf einander folgende, sondern gleichzeitige Momente der dargestellten Scene, wie Aiga dieselbe, in den Saal eintretend, mit Einem Blick überschaut. Und dennoch würde die Malerei kaum im Stande seyn, die nämliche Scene durch ein Gemälde von gleichem Werthe uns zu vergegenwärtigen; denn manche der von dem Dichter hervorgehobenen Momente lassen sich durch Gestaltbilder gar nicht wiedergeben, wenigstens nicht mit derselben Klarheit.

§. 3.

Die Nachaußensetzung der gesteigerten psychischen Thätigkeiten in der poetischen Darstellung.

Die sprachlichen Formen durch welche sich die erhöhte Thätigkeit der psychischen Vermögen naturgemäß sowohl kundgibt, als auf Andere überträgt, sind die Tropen und die Redefiguren. Eine Definition der Poesie von Hugo Blair.

472. Das vierte der im Anfange dieses Kapitels von uns aufgeführten Momente, durch welche die Poesie ihrer Aufgabe zu entsprechen hat, besteht, wie wir sagten, darin, daß sie warmes lebendiges Gefühl athmet, und sich jener Weise des Ausdruckes und jener sprachlichen

[1] Weber, Dreizehnlinden, XXIV, 4. (S. 354 f)

Wendungen bedient, in denen sich die Steigerung der psychischen Thätigkeiten naturgemäß kundgibt.

Die sprachlichen Wendungen welche wir meinen, sind namentlich diejenigen die man unter der Bezeichnung „Redefiguren“ und „Tropen“ zusammenzufassen pflegt. Dieselben verdanken eben jenem Zustande der lebhaften Thätigkeit des gesammten Erkenntnißvermögens, und der durch diese veranlaßten Gemüthserregung, einfach ihr Daseyn; sie sind das Product dieses psychischen Zustandes, sein Ausdruck und Abdruck, seine Nachaußensetzung. Wie sich deßhalb in ihnen, mit jener des Gemüths, insbesondere auch die erhöhte Thätigkeit der Phantasie und der sinnlichen Urtheilskraft kundgibt und sichtbar macht, so sind sie auch in vorzüglichem Maaße wirksam, die Action dieser Vermögen in Anderen in gleicher Weise anzuregen und zu steigern. „Wer Jemanden,“ sagt Aristoteles, „mit warmem lebendig bewegtem Gefühle reden hört, der wird immer von den entsprechenden Gefühlen selber gleichfalls ergriffen, auch wenn das was der Erstere sagt, nicht viel heißt“ [1].

Die weitere Entwickelung der einzelnen hiermit bezeichneten Mittel fällt der Poetik zu. Wir lassen nur eine aus England stammende poetische Leistung folgen, welche uns wie wenige „warmes, natürliches Gefühl zu athmen“, und darum besonders geeignet scheint, das von uns bloß Angedeutete zu veranschaulichen.

Vetter Robert.

O Vetter Robert in dem Land
Des Goldes, weit von hier,
Wie lang' ist es, daß wir uns sahn!
Sagt' ich's, wär' lieb es dir?

O Vetter Robert, eingescharrt
Von Säcken Golds ringsher,
Mir däucht, ich sah dich gestern Nacht
Als ob es vormals wär'.

Du zählst viel Hufen, Eine ich
Nah meiner Hüttenthür;
Gold-Rupien du Säcke voll,
Und ich der Kinder vier.

Dein Heer von Schiffen deckt die See;
Mir kehret mein's zur Lust,
Und ruht, fest ankernd vor dem Sturm,
An einer treuen Brust.

[1] Arist. Rhet. 3. c. 7. n. 5.

Wohl keinen Seufzer regt's noch Schreck,
Nicht Zweifel und nicht Scham,
Vernimmt mein kleiner Sohn von mir
Gleich Vetter Roberts Nam'.

Wohl tönt dein Name weit und breit;
Doch denk' ich oft allein:
Viel lieber säh' ich ihn geätzt
Auf einen Leichenstein,

Auf weißen, sonnenlichten Stein,
Wo Alick Ruh' erwirbt.
Ach, oftmals wehe ihm der lebt,
Und glücklich er der stirbt!

O Robert, manche Thrän', obgleich
Nicht wie in alter Zeit,
Rinnt, denk' ich an dein lieb Gesicht,
Und Händ', gebetbereit;

Des Jünglings Antlitz, welches so
Gleich unsern Müttern war;
Des Jünglings Hand, beim Druck so fest,
So kühn in der Gefahr.

Dich glaubt' ich gut, dich wünscht' ich groß,
Du warst mein Stolz, mein Stern;
Schon, um dich gut und groß zu sehn,
Wär' ich gestorben gern.

Und nähm' vom Herzen es den Fehl,
Die Schmach dir vom Gesicht,
Und naht' dein Alter friedgekrönt —
Noch weigert' ich es nicht.

Gern gäb' ich Alles was nur mein,
Würd' ich dich hier gewahr,
Den Vetter Robert früherer Zeit,
Bettler im grauen Haar.

O Robert, Robert, Mancher lebt,
Schon todt, bevor er alt!
Besser das junge, reine Herz,
Als Säcke gold=geballt;

Besser der Jugend blinder Glaub',
Als tollen Zweifels Wahn,
Und Gott getreu im Leid — als Glück
Dem Teufel unterthan.

O Robert, wohl ist Leben süß,
Und Lieben Hochgewinn;
Doch denk' ich dein, ein jäher Schmerz
Durchbohrt mir Herz und Sinn.

Und wie am Weihnachtsabend jetzt
Ich friedlich schließ' das Thor,
„Schlaft wohl!" küss' auf der Kinder Haar,
So weich, wie dein's zuvor:

Da fall' ich auf's gebeugte Knie,
Und schluchz' bei jedem Wort;
Erbarme dich der Irrenden,
Betrog'nen, Herr und Hort!" [1]

473. „Die richtigste und umfassendste Definition der Poesie welche sich geben läßt," schreibt Hugo Blair, „ist nach meiner Ansicht diese: ‚Sie ist die Sprache des Gefühls, oder der lebhaft erregten Phantasie, und bindet sich meistens an den Vers'" [2]. Wie man sieht, will diese Definition das Wesen der Poesie bestimmen durch dasjenige ihrer Mittel, von welchem wir in diesem Paragraphen handeln, und durch ein zweites, von welchem bald die Rede seyn wird. Aber wir haben es schon wiederholt gesagt: die Aufgabe einer Kunst muß man angeben, wenn man ihr Wesen bestimmen will, nicht ihre Mittel aufzählen. Und wenn diese Aufzählung noch überdies, wie in der eben angeführten Definition, unvollständig ist, dann kann die Letztere noch viel weniger beanspruchen, als richtig anerkannt zu werden.

§. 4.

Der Wohlklang der poetischen Sprache.]

Worauf sich zunächst die Bedeutung und die Wirksamkeit dieses Moments gründe. Die zwei Elemente des Wohlklanges in der ungebundenen Rede. Die gebundene Form: der Vers, der Rhythmus, die Strophe. Drei Rücksichten, aus denen sich der Werth des Rhythmus für die Aufgabe der Poesie erklärt. Der Reim. Warum die alte classische Poesie denselben nicht zur Anwendung brachte. Sulzers abfälliges Urtheil über den Werth des Reimes, und die richtigere Ansicht Herders.

474. Sulzer wiederholt in seiner „Allgemeinen Theorie der schönen Künste" an verschiedenen Stellen die Bemerkung, daß das Gehör weit

---

[1] Gedichte von Miß Mac Mulock. Aus dem Englischen von C. B. Schlüter und A. Jüngst (Münster 1873) S. 75 ff.

[2] Blair, lect. 38. (Cit. 121.)

lebhafter und feiner empfinde, als der Gesichtsinn; daß angenehme und mißfällige Töne fühlbarer auf uns wirken, als angenehme und mißfällige Farben oder Gestalten. Der Grund hiervon, den Sulzer nicht angibt, liegt darin, daß die Gehörnerven in höherem Maaße als die des Auges, in unmittelbarer und inniger Verbindung stehen mit jenen Nerven, durch welche die sinnliche Urtheilskraft thätig ist. Wir werden im nächsten Abschnitte veranlaßt seyn, auf diese physiologische Thatsache zurückzukommen. Eine natürliche Folge derselben aber ist, daß eine Verbindung von Tönen welche die Gehörnerven angenehm afficirt, naturgemäß die sinnliche Urtheilskraft zur Thätigkeit reizen, und die Intensität der Letzteren erhöhen muß.

Hierauf gründet sich die Bedeutung und die Wirksamkeit des Wohlklanges der Sprache, eines weiteren Mittels das die Poesie für ihre Aufgabe, nicht anwenden kann, sondern anzuwenden schlechthin genöthigt ist. Denn wenn der Wohlklang der Sprache schon für die höhere Beredtsamkeit von größter Bedeutung ist, weil, wie Quintilian dem Redner nahelegt, eine Verbindung von Worten die das Ohr unangenehm berührt, nie und nimmer mit Erfolg das Gefühl berühren kann 363): so muß für eine Kunst welche, wie die Poesie, sich einzig Gefühle zu veranlassen berufen sieht, jene hohe Bedeutung offenbar sich als einfache Unentbehrlichkeit darstellen. „So sonderbar als es Manchem scheinen möchte, so ist doch nichts wahrer, als daß es nur die Behandlung, das Aeußere, die Melodie des Styles ist, welche zur Lectüre uns hinzieht, und uns an dieses oder jenes Buch fesselt. Wilhelm Meisters Lehrjahre sind ein mächtiger Beweis dieser Magie des Vortrags, dieser eindringenden Schmeichelei einer glatten, gefälligen, einfachen und doch mannichfaltigen Sprache. Wer diese Anmuth des Sprechens besitzt, kann uns das Unbedeutendste erzählen, und wir werden uns angezogen und unterhalten finden; diese geistige Einheit ist die wahre Seele eines Buchs, wodurch uns dasselbe persönlich und wirksam vorkömmt“ [1].

Daß nun die Sprache das Ohr angenehm berühre, das hängt von zwei Dingen ab: einerseits von der Beschaffenheit und dem Klange der einzelnen Silben und Wörter, sowohl für sich als in ihrer Verbindung, anderseits von der phonetisch angemessenen Bildung der Satztheile, der Perioden, und des Ganzen das hieraus hervorgeht. Hiernach ergeben sich zwei Elemente, auf deren Vereinigung der Wohlklang der Sprache beruht: die Euphonie und der Numerus 364). Die besonderen Anweisungen über diese zwei Elemente entwickelt die Theorie der Dichtkunst.

475. Ergibt sich aus dem Gesagten, daß die Poesie sehr wohl auch in ungebundener Rede auftreten kann, so besitzt sie anderseits in dem

---

[1] Novalis, Aesthetik und Literatur. (Schriften, Thl. 2. S. 256.)

„Rhythmus des **Verses** doch ein überaus wirksames Mittel, die Phantasie und die sinnliche Urtheilskraft noch mächtiger zu berühren, und zugleich ihrer Sprache eine Beschaffenheit zu geben, vermöge deren in dieser eigentliche Elemente der Schönheit fühlbarer hervortreten.

Die Silben aus denen sich die Wörter unserer Sprache[1] zusammensetzen, sind theils kurz theils lang; das heißt, wenn die einen, um ausgesprochen zu werden, eine einfache Zeitdauer fordern, so bedarf es für die anderen (ungefähr) das Doppelte der nämlichen Zeit. In den Wörtern z. B. Freude, schmerzlich, lassen, ist je die erste Silbe lang (—), die zweite kurz (∪). Bezeichnen wir mit dem Ausdrucke „metrischer Fuß" jede Verbindung von zwei, drei oder vier Silben, so gibt es offenbar eine ziemliche Anzahl verschiedener „Füße" dieser Art. Zweisilbige Füße sind z. B. die Verbindung zweier langer Silben (— —, goldgelb, „Spondeus") die Verbindung einer langen und einer kurzen (— ∪, herbstlich, „Trochäus"), oder umgekehrt die Verbindung einer kurzen und einer langen Silbe (∪ —, verlor, „Jambus"). Dreisilbige Füße entstehen, wo auf eine lange Silbe zwei kurze folgen (— ∪ ∪, prächtige, „Dactylus"), oder wo zwei kurze einer langen vorausgehen (∪ ∪ —, es geschah, „Anapäst"); unter den viersilbigen bildet sich der am meisten vorkommende dadurch, daß zwei kurze Silben von zwei langen eingeschlossen werden (— ∪ ∪ —, Wonnegefühl, „Choriambus")[2].

Werden zwei, drei, oder mehrere metrische Füße in einer den Wohlklang fördernden Weise mit einander verbunden, so entsteht **der Vers**. Die Füße können gleichartig seyn, wie in diesem trochäischen Verse:

Fest gemauert in der Erden,

und in dem jambischen:

Er stand auf seines Daches Zinnen;

oder es können Füße von verschiedener Silbenzahl mit einander gemischt werden; z. B. ein dreisilbiger zwischen je zwei zweisilbigen stehen:

— ∪ — — | — ∪ ∪ | — ∪ — ∪
Sieh, der Herbst schleicht her und der arge Winter;
(Chamisso)

oder zwei viersilbige, oder Einer, zwischen zwei zweisilbigen:

---

[1] Nur diese können wir hier zunächst berücksichtigen. Sie steht in diesem Punkte den zwei alten classischen näher, als die romanischen Sprachen.

[2] Aus den verschiedenen metrischen Füßen nennen wir hier nur diejenigen, welche vorzugsweise gebraucht zu werden pflegen: denn wir beabsichtigen lediglich, das Abstracte der Wissenschaft durch Beispiele verständlicher zu machen. Sämmtliche Füße aufzuführen, gehört zu der Aufgabe der Poetik, nicht zu der unseren.

— ∪ | — ∪ ∪ — | — ∪ ∪ — | ∪ —
Wen des Genius Blick, als er geboren ward,
— ∪ | — ∪ ∪ — ∪ —
Mit einweihendem Lächeln sah[1].

Aber auch, wo zunächst gleichartige Füße angewendet werden, läßt sich, wenn dieselben zu den dreisilbigen gehören, doch eine große Mannichfaltigkeit dadurch erreichen, daß an die Stelle von zwei kurzen Silben Eine lange gesetzt, also der Dactylus oder der Anapäst durch den Spondeus (und dieser nicht selten wieder durch den Trochäus) vertreten wird:

— — | ∪ ∪ — | ∪ ∪ — | — — | — — | ∪ — ∪ ∪ — | ∪
Oft weint' ich um dich, als ein Knab' ich war, viel unverstandene Zähren;
Doch mündig macht und sündig die Welt, Vereuen folgt dem Begehren.
O du wonniger Lenz, o du Jugendzeit, waldduftiges liebliches Märchen: —
Ich wollt' ich säß' auf des Vaters Knie, und lauschte seinen Histörchen[2].

Diese Andeutungen können uns genügen, um das Wesen des Verses festzustellen: „der Vers ist die nach einem den Wohlklang fördernden Gesetze geordnete Verbindung metrischer Füße".

476. In unmittelbarer Verbindung mit dem des Verses steht aber der Begriff des Rhythmus, insofern dieses Wort jenen Vorzug der gebundenen Sprache bezeichnet, welcher dem Numerus der ungebundenen entspricht. Der Rhythmus ist nämlich ein natürliches Ergebniß der Construction des Verses: er bildet sich durch den nach einem bestimmten Gesetze geordneten Wechsel kurzer und langer Silben, und sein Wesen liegt in der Regelmäßigkeit eben dieses Wechsels. Wie das Gesetz verschieden seyn kann nach welchem sich der Vers baut, ebenso kann es offenbar auch der Rhythmus. Man vergleiche nur diese zwei Bruchstücke aus bekannten Dichtungen Schillers:

Von dem Dome
Schwer und bang
Tönt die Glocke
Grabgesang.
Ernst begleiten ihre Trauerschläge
Einen Wand'rer auf dem letzten Wege.

Und ein Gott ist, ein heiliger Wille lebt,
Wie auch der menschliche wanke!
Hoch über der Zeit und dem Raume webt
Lebendig der höchste Gedanke,
Und ob Alles in ewigem Wechsel kreist,
Es beharret im Wechsel ein ruhiger Geist.

---

[1] Klopstock, Der Lehrling der Griechen.

[2] Weber, Gedichte (Hans Höllenknecht).

477. In den letzten sechs Versen, sowie in den vier gleichfalls anapästischen vor dem Ende der vorletzten Nummer, haben wir zugleich Beispiele für die Strophe. Wie der Vers aus metrischen Füßen, so setzt sie sich aus Versen zusammen; aber wie in der Verbindung der Füße zum Verse, so herrscht auch in der Verbindung der Verse zur Strophe irgend ein bestimmtes Gesetz, das in jeder folgenden abermals hervortritt. Auf die Verschiedenheit dieser Gesetze gründet sich die Verschiedenartigkeit der Strophen, und die reiche Mannichfaltigkeit der äußeren Gestaltung, in welcher die Poesie, wo sie die gebundene Form der Rede anwendet, auftreten kann. Die einfacheren, aus jambischen, trochäischen, dactylischen oder anapästischen Versen gebildeten Strophen sind uns theils schon an verschiedenen Stellen dieses Buches begegnet, theils sind sie ohnedies bekannt genug; wir lassen darum nur für die verhältnißmäßig häufiger vorkommenden unter den künstlicheren Formen der Strophe je ein Beispiel folgen.

(Alcäische Strophe.)

Noch Einmal möcht' ich, eh' in die Schattenwelt
Elysiums mein seliger Geist sich senkt,
Die Flur begrüßen wo der Kindheit
Selige Träume den Geist umschwebten [1].

(Sapphische Strophe.)

Niedrig schleicht blaß hin die entnervte Sonne,
Herbstlich goldgelb färbt sich das Laub, es trauert
Rings das Feld schon nackt, und die Nebel ziehen
Ueber die Stoppeln [2].

(Asclepiadeische Strophe.)

Wie das ernste Gericht furchtbar die Wage nimmt
Und die Könige wägt, wenn sie gestorben sind,
Also wägt er sich selbst jede der Thaten vor,
Die sein Leben bezeichnen soll [3].

(Gleichfalls asclepiadeisch, aber mit Einfügung eines pherecratischen Verses.)

Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht,
Auf die Fluren verstreut, schöner ein froh Gesicht
Das den großen Gedanken
Deiner Schöpfung noch einmal denkt [4].

[1] Matthisson, Wunsch (an Salis).
[2] Chamisso, Im Herbst. [3] Klopstock, Friedrich der Fünfte.
[4] Klopstock, Der Zürchersee.

„Wer aufrichtig seyn will," meint Hermann Lotze (S. 661. Cit. 18), „wird zugestehen, daß eine Atmosphäre undefinirbarer Langweiligkeit die deutschen Nach=

Wie schon diese Beispiele darthun, und man es bei jeder auch ganz einfach gebauten Strophe wahrnehmen kann, kömmt bei Dichtungen die in Strophen geschrieben sind, zu dem Rhythmus des Verses noch ein neues Element hinzu: in der Regelmäßigkeit nämlich des Wechsels mehr oder weniger verschiedenartiger Verse.

478. Worin liegt nun die Wirksamkeit des hiermit characterisirten Rhythmus der gebundenen Rede, und damit sein Werth für die Aufgabe der Poesie?

Wir können in dieser Beziehung drei Rücksichten unterscheiden. Zunächst sind es die Gehörnerven, welche durch den Wechsel der auf sie wirkenden Töne und die in demselben herrschende Regelmäßigkeit angenehm afficirt werden, und in Folge dessen mit physiologischer Nothwendigkeit (474. S. 430* f.) die Nerven der sinnlichen Urtheilskraft zu lebendiger Thätigkeit sollicitiren. Dazu kömmt zweitens, daß Einheit im Wechselnden und Vielfachen, Gesetzmäßigkeit, Ordnung in zwangloser Bewegung, eigentliche Elemente der Schönheit bilden[1]: der Rhythmus der gebundenen Rede trägt mithin nicht wenig dazu bei, den ästhetischen Werth der poetischen Leistung zu erhöhen. Die dritte Rücksicht endlich gründet sich auf die Besonderheit des Characters, des Tones, des Ausdruckes, welcher den Versen und den Strophen je nach der Verschiedenheit ihrer Bildung eigen ist. Setzen sich nämlich die Verse — um nur diese zu berücksichtigen — aus aufsteigenden Füßen zusammen, z. B. aus Jamben oder Anapästen, so spricht sich darin eine gewisse Kraft, Lebhaftigkeit und Energie des Gefühls aus; fallende Füße, wie der Trochäus und der Dactylus, geben dem Verse eine mehr ruhige, gleichmäßige Färbung; ein Rhythmus in welchem die kurzen Silben vorherrschen, ist der Ausdruck einer beweglichen, leichten, heiteren Stimmung, während das getragene Auftreten des Spondeus, und in Verbindung mit diesem auch des Trochäus, dem Verse das Gepräge des Ernstes, der Trauer, oder des Feierlichen und Erhabenen aufdrückt 365). Mit Einem Worte: die Eigenthümlichkeit des Characters der verschiedenartigen Rhythmen macht es dem Dichter möglich, dieselben so zu wählen, daß sie den Ausdruck und die Wirksamkeit der Worte wesentlich unterstützen, indem sie durch sich selbst und unmittelbar dem Ohre, und dadurch dem Organe der sinnlichen Urtheilskraft, gerade jene

ahmungen Horazischer und Pindarischer Oden drückt." Ich hoffe Lotze würde, wenn er noch unter uns wäre, mir glauben, daß ich „aufrichtig" bin, auch wenn ich ihm die Wahrheit dieses seines Gedankens, in Rücksicht auf die Nachahmungen der Versmaaße des Horaz wenigstens, keineswegs „zugestehe". Popularität freilich werden diese Strophen der classischen Poesie niemals erlangen, dazu sind sie zu kunstvoll; aber warum sie den der mit ihrer Bildung vertraut ist und sich an sie gewöhnt hat, auch nicht ansprechen sollten, das sehe ich nicht ein.

[1] Oben, N. 123. S. 163.

Nüancirung der Schwingungen nahelegen, welche der Besonderheit der zu veranlassenden Vorstellungen und Gefühle entspricht. Man vergleiche die oben (S. 433*) angeführten Verse Schillers („Von dem Dome"), sowie die sapphische Strophe von Chamisso (S. 434*); oder diese Strophe von demselben Dichter:

Drei Thaler erlegen für meinen Hund!
So schlage das Wetter mich gleich in den Grund!
Was denken die Herrn von der Polizei?
Was soll nun wieder die Schinderei?[1]

Schwerlich hätte sich, für den Ausdruck des Gefühls heftiger Entrüstung, ein geeigneteres Versmaaß wählen lassen, als das hier gebrauchte anapästische. Nicht minder gut paßt zu der heiteren Stimmung der frohen Feier das dactylische in dieser Strophe:

Windet zum Kranze die goldenen Aehren,
Flechtet auch blaue Cyanen hinein!
Freude soll jedes Auge verklären,
Denn die Königin ziehet ein;
Die Bezähmerin wilder Sitten,
Die den Menschen zum Menschen gesellt,
Und in friedliche feste Hütten
Wandelte das bewegliche Zelt[2].

Das bezüglich der dritten Rücksicht Gesagte wolle man übrigens nicht so verstehen, als ob der Rhythmus an und für sich schon genügen könnte, eine bestimmte Art von Gefühlen zum Ausdruck zu bringen, oder als ob derselbe für diesen Zweck auch nur das vorzüglichere Moment wäre. Das Letztere bilden immer die Worte; die Bedeutung des Rhythmus liegt lediglich darin, daß derselbe, wenn er entsprechend gewählt ist, sich eignet, die dem Inhalte derselben entsprechende Wirkung auf das Gemüth zu unterstützen und zu fördern. In der That sehen wir ja von der Poesie dieselben Rhythmen für Stimmungen verwendet, die unter einander ganz verschieden sind.

Nachträglich noch eine andere Bemerkung. Quintilian hat, wo er den in der Anmerkung n. 365 von uns wiedergegebenen Gedanken ausspricht, nicht die Poesie im Auge, sondern die oratorische Beredtsamkeit. Auch die ungebundene Rede nämlich kann und soll, was den Bau der Sätze und der Satztheile und den auf diesen sich gründenden Numerus betrifft, so beschaffen seyn, daß ihr Ton der Besonderheit ihres Inhalts und jener Stimmung entspricht, aus welcher sie hervorgeht und die sie

---

[1] Chamisso, Der Bettler und sein Hund. [2] Schiller, Das Eleusische Fest.

zu veranlassen hat [1]. Diese Bemerkung ergänzt das in der ersten Nummer dieses Paragraphen (S. 431 *) über den Wohlklang Gesagte; wir wollten dieselbe an jener Stelle nicht machen, weil es dort, damit sie verständlich wäre, einer eingehenderen Erklärung bedurft haben würde.

479. Der Rhythmus von welchem wir in den letzten Nummern handelten, bildet das eigentlich Charakteristische der gebundenen Rede; er ist mit dem Verse gesetzt, und von ihm unlösbar. In manchen ihrer Erzeugnisse liebt es aber die Poesie, dem Rhythmus noch ein zweites Element beizugesellen, nämlich den Reim.

Man versteht unter diesem Namen den Gleichklang der letzten unter den betonten Silben, sowie der etwa noch folgenden, in zwei oder mehreren Versen, — oder auch in der Mitte und am Ende Eines Verses. Schließen die Verse mit einer betonten Silbe, so wird der Reim „männlich" genannt:

Das Rechte das ich viel gethan,
Das ficht mich nun nicht weiter an;
Aber das Falsche das mir entschlüpft,
Wie ein Gespenst mir vor Augen hüpft [2];

„weiblich" dagegen heißt er, wenn auf die letzte betonte noch eine Silbe folgt:

Wenn jeder müßte vor Land und Leuten
In seinem wahren Gewande schreiten,
Von all den wandelnden Kleiderstöcken
Die Mehrzahl ging' in Bedientenröcken [3].

Folgen endlich auf die letzte betonte noch mehrere, ebenfalls gleichklingende Silben, so hat man den „gleitenden" Reim:

Gnadengewährerin,
Gottesgebärerin,
Wundersam Mutter und Jungfrau zugleich;
Herzenvergnügende
Nimmer versiegende
Quelle, an himmlischen Tröstungen reich [4].

Die alte classische Poesie pflegte den Reim nicht in Anwendung zu bringen, wenngleich mitunter, auch bei guten Dichtern, gereimte Verse

---

[1] Man vergleiche meine „Theorie der geistlichen Beredtsamkeit" N. 272.

[2] Goethe, Sprüche in Reimen. [3] Weber, Gedichte („Mummenschanz").

[4] Bei Schlosser, Die Kirche in ihren Liedern durch alle Jahrhunderte (2. Aufl. 1863) Bd. 2. S. 266. („Wunderschön prächtige".)

vorkommen. In der griechischen Sprache wie in der lateinischen ist die Quantität (die Länge oder die Kürze) der einzelnen Silben, sehr wenige abgerechnet, durch die Regeln der antiken Metrik ganz genau bestimmt, und tritt immer in voller Schärfe hervor; die Gesetze nach welchen beide Sprachen ihre Sätze bauen, verbinden anderseits mit der größten dialectischen Vollendung ein Maaß von Elasticität und Freiheit, welches dem Dichter die Anwendung der kunstvollsten und verschiedensten Vers- und Strophenarten ungemein erleichterte. In Folge dieser Umstände konnte man den Rhythmus vollkommen genügend finden, allein die ganze Wirkung auf das Ohr und die sinnliche Urtheilskraft zu vermitteln, auf die es in der Poesie ankömmt. Die neueren Sprachen bieten solche Vortheile nicht: darin dürfte der Grund liegen, weßhalb ihre Poesie es zweckmäßig fand, die Wirkung des rhythmischen Versbaues durch den Reim zu verstärken.

Gegen den Werth dieses Mittels ist schon Manches eingewendet worden. Sulzer, in seiner „Allgemeinen Theorie der schönen Künste", mag den Reim nur „gelten lassen als eine Mode, als eine Decke welche man vor die Fehler des Verses zieht, als ein Hülfsmittel für das Gedächtniß, als ein körperliches Mittel, träge Ohren zu reizen"; aber derselbe bleibe immer „ein Gefängniß, in welches die Gedanken und die Sätze der Rede eingesperrt werden". „Wir wollen sogar zugeben," schließt er, „daß der Reim zu der Zeit wo die Sprachen noch in ihrer ersten Rohigkeit waren, wo es unmöglich war, kurze Sätze in einem dem Ohre zusagenden Falle vorzutragen, nothwendig gewesen: uns aber für dieses Geständniß dadurch schadlos halten, daß wir ihn für überflüssig und gothisch *(sic)* erklären, sobald die Sprache soweit gekommen, daß man einzelne, größere und kleinere Sätze mit Wohlklang und Tact darin vortragen kann." Dieses abfällige Urtheil dürfte wohl eben so ungegründet seyn, wie das früher (S. 182*) angeführte desselben Gelehrten über den Werth der gothischen Architectur. Schwerlich würden die besten Dichter, angefangen von Wolfram von Eschenbach und Dante bis herab in die jüngste Zeit, den Reim in Anwendung gebracht haben, wenn er dermaaßen „überflüssig und gothisch" wäre, wie Sulzer meint.

Verständiger urtheilte Herder. „Den Reim lasse ich unserer Poesie nicht nehmen. Er gehört vor Allem für Kirchen- und andere Volkslieder: umsonst führten ihn die heiligen Väter, von Ambrosius an, in ihre Chöre nicht ein; sie wußten, was fürs Volk gehöre. Denksprüche ferner für das Volk klingen in Reimen prächtig. Daher die Macht unserer gereimten Sprüchwörter, unserer alten Oden und Alexandriner. Ein berühmter Dichter hat von einem ungezwungenen Reim gesagt: ‚Er stützt und hebt die Harmonie, und leimt die Rede ins Gedächtniß.' Dies ist wahr. Wohlgereimte Sentenzen sind Machtsprüche: sie tragen im

Reim das Siegel der ewigen Wahrheit. Von Anfang der Welt an hat man Räthsel und Denksprüche gereimt . . . Ueberdies gibt es mehrere Gattungen angenehmer Conversationspoesie, die ohne den Reim nichts sind. Und schließlich muß man auch der Gewohnheit nachgeben, und Sprachen sowohl als Dichtern erlauben, sich auf ihre Art zu vergnügen" [1].

Viertes Kapitel.

Die religiöse Poesie.

§. 1.

Historische Bemerkungen.

Die Bedeutung der religiösen Poesie. Zwei Arten religiöser Dichtungen. Poetische Stücke in der heiligen Schrift. Die Ansicht, die Hebräische Poesie habe den rhythmischen Vers nicht gekannt, ist eine ganz unwissenschaftliche Hypothese; eine neueste werthvolle Leistung in dieser Frage. Kurze Angaben hinsichtlich der religiösen Poesie der älteren christlichen Zeit.

480. Es ist keineswegs eine Uebertreibung, wenn Mone [2] auf die religiöse Poesie im Christenthum, namentlich in ihrer Verbindung mit der Musik, den Gedanken anwendet, den in alter Zeit Ignatius der Märtyrer in seinem Schreiben an die Römer in Rücksicht auf die christliche Religion überhaupt ausgesprochen: „sie ist nicht ein Ding das auf Beachtung keinen Anspruch hat, sondern etwas wunderbar Großes" 366). Die religiöse Poesie des Christenthums hat ihren Sitz nicht in irgend einem verborgenen Winkel, es bedarf keineswegs eines ungewöhnlich scharfen Auges, um sie zu entdecken und ihre Wirkungen wahrzunehmen: sie tritt in der Geschichte der Kirche Gottes uns entgegen im vollen Lichte des Tages, als eine achtunggebietende, überaus großartige Erscheinung, als eine Macht welche seit mehr als drei Jahrtausenden Millionen und Millionen von Gemüthern eingenommen, begeistert, gefesselt, aufgerichtet, zurechtgeführt, und fort und fort auf dem Wege des Lebens mit neuer Kraft durchströmt hat. Um so auffallender nimmt dieser Thatsache gegenüber sich eine andere aus: daß nämlich die Aesthetik sowohl als die Poetik eine Erscheinung von so eingreifender Bedeutung theils vollständig ignorirt, theils dieselbe in ihrem eigentlichen Wesen und ihrem Berufe nicht zu verstehen scheint.

---

[1] Herder, Ideen zur Geschichte und Kritik der Poesie und der bildenden Künste, N. 36. (Werke, Carlsruhe 1821, Thl. 7. S. 285 ff.)

[2] Bd. 1. S. XV. (Cit. 40*.)

Zum Theil ohne Zweifel in Folge dieses Umstandes, ist die Vertrautheit mit den Schöpfungen der Kunst um die es sich handelt, nicht eine so große, daß wir es überflüssig finden könnten, zunächst einige historische Angaben vorausgehen zu lassen.

481. Die Werke welche die religiöse Poesie geschaffen hat, bilden zwei verschiedene Arten, insofern ein Theil derselben „inspirirt" ist, der andere nicht. Die inspirirten Stücke enthält die heilige Schrift; der Urheber derselben, wie dieses „Buches der Bücher" überhaupt, ist also an erster Stelle der heilige Geist, und erst an zweiter die Verfasser deren Namen sie tragen. Eben durch diese Thatsache rechtfertigt es sich, wenn wir unter die Schöpfungen der religiösen Poesie „des Christenthums", wie dies schon in der vorigen Nummer geschah, auch jene Dichtungen rechnen, welche sich im Alten Testamente finden. Die in denselben herrschenden religiösen Anschauungen gehören insgesammt zum Inhalte der christlichen Religion; und wenn freilich ihre unmittelbaren Verfasser nicht Christen waren, so standen sie doch keineswegs außerhalb der Kirche Gottes, und arbeiteten für die Christenheit, und unter dem wunderbaren Einflusse desselben Geistes, aus welchem diese lebt und durch den sie besteht. Die nicht inspirirten Leistungen auf dem Gebiete der religiösen Poesie kann man abermals in zwei Klassen zerfallen lassen. Eine Anzahl derselben ist nämlich für die liturgischen Thätigkeiten der Kirche verfaßt, oder es hat sie doch nachträglich die Kirche adoptirt, und in ihre liturgischen Bücher aufgenommen; diesen stehen zahllose andere gegenüber, welchen eine solche Auszeichnung nicht zu Theil wurde.

482. In der heiligen Schrift gehören der religiösen Poesie an, erstens die 150 Psalmen, von denen fast die Hälfte, 73, den König David zum Verfasser hat; zweitens die „Gesänge" *(cantica)*, und drittens verschiedene andere Stücke, welche sich nicht unter einen gemeinsamen Begriff bringen lassen. Zu den „Gesängen" gehören z. B. die zwei welche Moyses verfaßte, den einen nach dem Durchzuge durch das rothe Meer, den anderen gegen das Ende seines Lebens[1]; das Siegeslied der Debbora und des Barak[2]; das Danklied der Anna nach der Geburt des Propheten Samuel[3]; die Lobgesänge der Judith, des Tobias, des Propheten Isaias, des Königs Ezechias, der drei Männer im Feuerofen zu Babylon, des Propheten Habakuk[4]; aus dem Neuen Testament der bekannte Lobgesang der heiligen Mutter des Herrn („Magnificat"), jener des Zacharias („Benedictus"), und die Worte des Simeon, da er im Tempel den Er-

---

[1] 2. Moys. 15. (oben, S. 422*.) 5. Moys. 32.

[2] Richt. 5, 2 ff. [3] 1. Kön. 2, 1—10.

[4] Jud. 16, 2—21. Tob. 13, 1 ff. Is. 12, 1 ff. 38, 10 ff. Dan. 3, 52—90. Hab. 3, 2 ff.

löser auf seinen Armen hielt [1]. Unter die Rubrik die wir an dritter Stelle aufgeführt haben, fällt der Segen des Patriarchen Jakob, die vier Orakel des Balaam, der Segen des Moyses [2]; weiter der größte Theil des Buches Job, das hohe Lied, die Klagelieder des Propheten Jeremias, das Buch der Sprüche, Ecclesiasticus und manche Stellen in den Büchern der Propheten.

Es war nicht unsere Absicht, hiermit die poetischen Stücke der heiligen Schrift erschöpfend aufzuführen. Eben so wenig ist damit, daß wir sie als Erzeugnisse der Poesie bezeichnen, auch schon gesagt, daß jedes derselben in gebundener Rede geschrieben sey. Im dritten Kapitel wurde ja ausdrücklich bemerkt, die Poesie könne sehr wohl auch in der ungebundenen Form auftreten; und was die Gesänge des Neuen Testaments, das Magnificat z. B., angeht, so gibt der heilige Lucas dieselben offenbar nicht in metrischen Versen. Dagegen aber dürfte die Ansicht, in keinem der poetischen Stücke des Alten Testaments herrsche eigentlicher Versbau und Rhythmus, mit der hohen Bedeutung dieser Leistungen sowohl dem Inhalt als dem Umfange nach, sich wohl kaum vereinigen lassen. Man hat freilich, nachdem Jahrhunderte lang das Gesetz des Hebräischen Versbaues vergebens gesucht worden war, auf vielen Seiten diese Ansicht adoptirt, und den Satz aufgestellt, die Poesie des Volkes Gottes habe den Vers und die Strophe und den Rhythmus im eigentlichen Sinne des Wortes nicht zur Anwendung gebracht, beziehungsweise nicht gekannt, und sich mit dem bloßen — bald „synonymischen" bald „antithetischen" bald „synthetischen" — Parallelismus der Gedanken begnügt. Allein diese Folgerung, insofern sie sich lediglich darauf stützt, daß man trotz alles Forschens in den Hebräischen Dichtungen kein Princip einer Metrik zu finden vermochte, nimmt sich den Gesetzen der Logik gegenüber offenbar ganz wie eine rein willkürliche Hypothese aus. Und wenn es nun überdies unläugbar feststeht, einerseits, daß es unter allen übrigen Völkern die überhaupt eine Literatur von einiger Bedeutung aufzuweisen haben, nicht ein einziges gibt, welches in seinen poetischen Werken den Vers und den Rhythmus nicht in Anwendung gebracht hätte, — und anderseits, daß die Literatur der Hebräer an innerem Gehalt und an ästhetischem Werthe die gleichartigen Leistungen aller anderen Völker des Alterthums weit hinter sich zurückläßt: dann muß die erwähnte Hypothese nicht mehr bloß rein willkürlich erscheinen, sondern zugleich auch durch und durch unwahrscheinlich, um nicht zu sagen moralisch unmöglich. Denn nicht weniger als moralisch unmöglich ist es doch ohne Zweifel, daß eine Kunst welche die Höhe ihrer Vollendung erreicht, und Jahrhunderte hindurch,

[1] Luc. 1, 46—55. 68—79. 2, 29—32.
[2] 1. Moys. 49, 2 ff. 4. Moys. 23. 24. 5. Moys. 33.

oder vielmehr ein volles Jahrtausend, diese Höhe behauptet hat, eines ihrer am nächsten liegenden, einfachsten und zugleich wirksamsten Mittel nicht zu handhaben gewußt hätte, während dasselbe rings um sie her in der ergiebigsten Weise verwerthet wurde. Als eine Ausflucht der Verzweiflung mag darum der Satz von dem wir reden, in der Geschichte der Künste immerhin Erwähnung finden können; als „wissenschaftlich" zu gelten, hat derselbe sicher gar keinen Anspruch. „Es liegt," schrieb seiner Zeit auch Hugo Blair, „es liegt nicht der mindeste Grund vor, daran zu zweifeln, daß die poetischen Theile des Alten Testaments ursprünglich in Versen oder in gebundener Redeform verfaßt wurden; wenngleich wir jetzt, nachdem die alte Aussprache des Hebräischen verloren gegangen, nicht im Stande sind, die Beschaffenheit der Hebräischen Versarten zu bestimmen, oder uns dieses doch nur unvollkommen möglich ist [1].

Unter solchen Umständen hat die Aesthetik — und nicht sie allein — in den zwei neuesten Werken Bickells, deren eines bereits wiederholt genannt wurde, jedenfalls eine sehr beachtenswerthe, und überdies, wenn nicht Alles trügt, zugleich eine wirklich bahnbrechende Leistung zu begrüßen [2].

Den hohen ästhetischen Werth und die unvergleichliche Kraft der poetischen Stücke der heiligen Schrift, waren wir schon im siebenten Abschnitte [3] hervorzuheben veranlaßt. Indem wir deßhalb, was diesen Punkt betrifft, auf die dort angeführten Zeugnisse verweisen, lassen wir hier, zu den im dritten Kapitel gegebenen, noch zwei weitere Beispiele folgen.

Bitte um Errettung aus großer Noth, und um Leitung auf dem Lebenswege.

(Psalm 142.)

Jehova, hör' mein Beten,
Merk' auf mein Flehen!
Nach deiner Treu' erhör' mich,
Weil du gerecht bist.

Bring' doch vor dein Gericht nicht
Mich, deinen Diener!
Vor dir kann ja gerecht seyn
Nicht Ein Lebend'ger.

---

[1] Blair, lect. 41. (Cit. 121.)

[2] Carmina Veteris Testamenti metrice. Notas criticas et dissertationem de re metrica Hebraeorum adiecit Gustavus Bickell. Oeniponte 1882.

Den Titel des anderen Werkes, welches die Dichtungen des A. T. im Versmaaße des Urtextes in sehr gelungener Weise deutsch gibt, haben wir oben, S. 419*, angeführt.

[3] N. 254. 255. S. 34* ff.

Will mir der Geist verzagen,
Das Herz erstarren,
Breit' ich zu dir die Hände,
Ruf': Herr, hilf eilends!

Mein Geist ist aufgerieben,
Birg nicht dein Antlitz!
Thu' Morgens deine Huld kund!
Denn dir vertraut' ich.

Zeig' mir den Weg zum Wandeln!
Du bist mir Zuflucht!
Herr, lehr' mich deinen Willen!
Du bist mein Gott ja.

Dein guter Geist geleit' mich
Auf ebnem Pfade;
Beleb' mich, weil gerecht du,
Ob deines Namens!

Aus Angst rett' meine Seele,
Tilg' meine Feinde;
Vernicht' all meine Dränger,
Weil ich dein Diener.

Aufruf an die Schöpfung zum Lobe Gottes.

(Psalm 148.)

Vom Himmel lobt Jehova,
Lobt ihn in Himmelshöhen;
Lobt ihn, all seine Engel,
Lobt ihn, all seine Heere!
Ihn lobet, Mond und Sonne,
Lobt ihn, ihr Sterne leuchtend!

Lobt ihn, der Himmel Himmel,
Ihr Wasser ob dem Himmel!
Jehova's Namen lobet,
Denn sein Gebot erschuf euch,
Hieß euch bestehn auf ewig,
Gab Schranken, unverbrüchlich.

Den Herrn lobt von der Erde,
Ihr Fluten, Seegetier all;
Schnee, Hagel, Rauch und Feuer,
Und Sturmwind, der sein Wort thut;
Ihr Berge all und Hügel,
Fruchtbäume all und Cedern!

Lobt, Feldgethier und Vieh, ihn,
Was kriechet und was flieget;
Ihr Könige, alle Völker,
Ihr Fürsten, Erdenrichter;
Ihr Jünglinge und Jungfrau'n,
Ihr Greise mit den Knaben.

Jehova's Namen lobet,
Der einzig hoch erhaben;
Sein Glanz deckt Erd' und Himmel;
Horn seines Volks erhöht er.
Drum lobt ihn, seine Frommen,
Volk Israel, ihm nahe! [1]

483. In Rücksicht auf die zweite Art der Schöpfungen welche die Christenheit der religiösen Poesie verdankt, jene nämlich die ohne Inspiration entstanden, und darum einfach das Werk von Menschen sind, können wir den Leser zunächst gleichfalls auf Früheres verweisen [2]. Wir fügen noch einige Notizen hinzu.

Die ältere religiöse Poesie hat eine große Literatur: denn sie reicht von Armenien bis nach Portugal, und umfaßt einen langen Zeitraum [3]. Unter den Verfassern religiöser Gedichte welche die Geschichte kennt, ist der älteste der heilige Athenogenes, welcher im Jahre 169 als Märtyrer starb. Von seinen Werken besitzen wir aber nichts mehr: und so erscheinen als das älteste Denkmal der religiösen Poesie im Christenthum die zwei von Clemens von Alexandria verfaßten Hymnen auf den Erlöser [4]. Nicht viel später, wo nicht vielleicht schon früher, muß der Hymnus *Gloria in excelsis Deo* entstanden seyn, welcher in der heiligen Messe gebetet wird; denn das griechische Original desselben findet sich in den „Constitutionen der heiligen Apostel" [5]: diese Schrift gehört aber dem dritten Jahrhundert an. Aus der großen Schaar von Meistern auf dem Gebiete der religiösen Poesie in den folgenden Jahrhunderten begnügen wir uns die hervorragendsten zu nennen: die syrischen Dichter Ephräm der Diacon († 378), Jakob von Sarug, Narses der Aussätzige; die griechischen Gregor von Nazianz († 390), Synesius, und aus späterer Zeit Cosmas von Jerusalem, Theophanes von Damascus, Andreas von

[1] Bickell, Dichtungen der Hebräer, III. S. 266 f. 275 f.

[2] N. 256 f. S. 37* ff.

[3] Vgl. Mone, Bd. 1. S. XIV. (Cit. 40*.)

[4] Dieselben stehen in den Werken des Clemens am Schlusse der Schrift „Pädagogus". (Migne, Patrol. graec. t. 8. col. 681 s.)

[5] Const. SS. Apostolorum l. 7. cap. 47. (Migne, Patrol. gr. t. 1. col. 1056.) Der Hymnus trägt dort die Ueberschrift: Προσευχὴ ἑωθινή, „Morgengebet".

Creta, Theodor Studita, Euthymius, Sophronius; endlich die mehr bekannten lateinischen, Hilarius von Poitiers, Papst Damasus, Ambrosius, Prudentius, Sedulius, Venantius Fortunatus, Gregor der Große, Rhabanus Maurus, Notker von St. Gallen, König Robert von Frankreich, Petrus Damiani, Bernard von Clairvaux, Adam von St. Victor, Thomas von Aquin, Thomas von Celano, Jacopone von Todi.

Namen von Verfassern religiöser Dichtungen in den neueren Sprachen aufzuführen, kann nicht unsere Aufgabe seyn; bezüglich Solcher die in deutscher Sprache gedichtet, haben wir früher (S. 41*) auf zwei Werke Lindemanns verwiesen. Das Werthvollere, das eigentlich Classische auf dem Gebiete der religiösen Poesie hat ohne Zweifel die ältere Zeit geschaffen, und an erster Stelle dort, wo sie sich der Sprache der Römischen Kirche bediente.

§. 2.

Erläuterungen zum Begriff der religiösen Poesie.

Den eigentlichen Gegenstand ihrer Darstellung bilden für die religiöse Poesie nicht Gefühle, sondern Thatsachen; der Ausdruck von Gefühlen ist nur als eines der Mittel zu betrachten, wodurch sie ihrer Aufgabe entspricht. Für die Letztere können sich aber nur Thatsachen eignen, welche der übernatürlichen Offenbarung angehören. In Folge dessen steht der religiösen Poesie hinsichtlich ihres wesentlichen Stoffes die Freiheit der Erfindung nicht zu, und auch unter dieser Rücksicht erscheint sie somit als eine von der profanen Poesie wesentlich verschiedene Kunst.

484. Die Definition der religiösen Poesie haben wir bereits im ersten Kapitel dieses Abschnittes gegeben. Sie ist „die Kunst, der übernatürlichen Offenbarung angehörenden Thatsachen durch das Wort in solcher Weise Ausdruck zu geben, daß dieser dazu angethan ist, die den Thatsachen entsprechenden religiösen Gefühle in Anderen zu veranlassen“. Was den in den letzten Worten bezeichneten wesentlichen Zweck religiöser Dichtungen angeht, wurde ferner schon bei verschiedenen Veranlassungen hervorgehoben, daß jedes religiöse Gefühl sich durch ein zweifaches einheitlich wirkendes Princip erzeugt: das eine ist die actuelle Gnade des heiligen Geistes, das andere das Gemüth des Menschen. Indem wir in dem Folgenden diese zwei Principe ins Auge fassen, wird sich die aufgestellte Definition näher erklären, und sich namentlich die Nothwendigkeit jener zwei Elemente ergeben, durch welche wir in derselben den Gegenstand oder den Inhalt der religiösen Poesie bestimmt haben.

485. Berücksichtigen wir zunächst das an zweiter Stelle genannte Princip. Insofern das Gemüth des Menschen dabei betheiligt ist, bilden sich die religiösen Gefühle nach denselben psychologischen Gesetzen, wie die

Gefühle welche der natürlichen Ordnung angehören. Darum sind, dem Wesentlichen nach, die Mittel der religiösen und der profanen Poesie dieselben. Wenn wir deßhalb als den Gegenstand welchen die religiöse Poesie durch das Wort zum Ausdruck zu bringen habe, in unserer Definition „Thatsachen" bezeichnen, und nicht hinzufügen, daß sie auch religiöse Gefühle aussprechen müsse, so wolle man nicht etwa unter dieser Rücksicht die Definition für mangelhaft oder unrichtig halten. Im dritten Kapitel haben wir ja unter den Momenten durch welche die Erzeugnisse der Poesie sich eignen sollen, ihrer Aufgabe zu entsprechen, ausdrücklich auch dieses aufgeführt, „daß sie warmes lebendiges Gefühl athmen, und die dasselbe bedingende Steigerung der psychischen Thätigkeiten in der Weise des Ausdrucks hervortreten lassen" (N. 466. 472). Nicht irgend welche Darstellung von Thatsachen bezeichnet unsere Definition als die Aufgabe der religiösen Poesie, sondern eine solche, die „dazu angethan ist, in Anderen die den dargestellten Thatsachen entsprechenden religiösen Gefühle zu veranlassen": diese Beschaffenheit hat die Darstellung durch das Wort aber nur dann, wenn in derselben die innere Bewegung, die Begeisterung, das Gefühl des Darstellenden sich kundgibt.

Wir lassen hier in Uebersetzung eine der schönsten Leistungen der religiösen Poesie folgen, den Hymnus auf das heilige Kreuz von Venantius Fortunatus, Bischof von Poitiers am Ausgange des sechsten Jahrhunderts. Man urtheile, ob die von uns aufgestellte Definition dieser classischen Schöpfung entspricht.

Preiset, Lippen all', des hehren
Kampfes lorbeerreichen Sieg,
Und das Kreuz, des Sieges Zeichen,
Feiert im Triumphgesang;
Kündet, wie der Welterlöser
Hingeschlachtet überwand.

Ob des ersten Elternpaares,
Des betrog'nen, das den Tod
An verbot'ner Frucht gegessen,
Fühlt' Erbarmen tief der Herr,
Zeichnete den Baum, zu tilgen
Einst des Baumes Schaden groß.

Diese That erheischte unsres
Heils geheimnißvoller Plan
Zu vereiteln des Betrügers
Arge Kunst durch beff're Kunst,
Die von dort uns Heilung brächte
Wo der Feind verwundet uns.

Darum, als der Zeiten Fülle
Kam, ward von des Vaters Sitz
Uns gesandt der Eingeborne
Der mit ihm die Welt erschuf;
Mensch geworden, von der Jungfrau
Reinem Schooße ging er aus.

In der engen Krippe weinet,
Hart gebettet, er als Kind;
Seine Glieder schlägt in Windeln,
Arm, die Jungfrau-Mutter ihm,
Und um Gottes Händ' und Füße
Schlingt sich fest der Wickelsaum.

Als dann dreißig Jahr' vollendet,
Seine Lebenszeit erfüllt,
Weiht aus Liebe der Erlöser
Willig, frei, dem Leiden sich,
Wird als Lamm für uns zur Schlachtung
An des Kreuzes Stamm erhöht.

Galle tränkt ihn; sieh, jetzt stirbt er.
Dornen, Nägel, und der Speer
Mußten ihm den Leib durchbohren,
Blut ergießt und Wasser sich,
Erde, Meere, Sterne, Weltall
Rein zu waschen von der Schuld.

Kreuz, getreues, unter allen
Bäumen einzig edler Stamm!
Nie im Wald stand deines Gleichen,
So von Laub und Blüth' und Sproß.
Theures Holz du, theures Eisen,
Die ihr traget theure Last!

Biege, hehrer Baum, die Aeste,
Laß dein hartes Innres mild
Werden, jene Starrheit schmelzen
Welche die Natur dir gab,
Und des höchsten Königs Glieder
Spanne lind an weichem Stamm!

Du allein warst werth, zu tragen
Ihn, das Opfer für die Welt,
Aufzuthun als Rettungsarche
Dich der Welt, der scheiternden:
Weil das heil'ge Blut dich salbte
Das des Lammes Leib' entquoll.

Dank und Preis Dir ohne Ende
Heiligste Dreifaltigkeit,
Dir dem Vater, Dir dem Sohne,
Dir, o Geist und Tröster, auch.
Ihm, der Eins in drei Personen,
Singe Lob die ganze Welt. Amen 367).

Wir wollten an diesem hervorragenden Erzeugnisse der religiösen Poesie unsere Definition der Letzteren prüfen. Nachdem in der ersten Strophe das Thema und die Bestimmung des Hymnus angekündigt ist, werden in den sechs folgenden nur Thatsachen aufgeführt, — freilich in der Weise, wie es mit Rücksicht auf ihre Aufgabe eben die Poesie zu thun hat. Erst in der achten Strophe und den folgenden gelangt, mit der Apostrophe an das heilige Kreuz, die Bewegung des andächtigen Gemüths, und zwar eine tiefe Bewegung, in den ihr eigenen Wendungen zum Ausdrucke; aber in der zehnten und elften Strophe mischt sich sofort wieder mit der Kundgebung des Gefühls die Andeutung bestimmter Thatsachen.

Ueberhaupt hat ja nothwendig jedes religiöse Gefühl eine übernatürlich der Menschheit mitgetheilte Thatsache, ein der Offenbarung angehörendes objectiv Wirkliches zum Gegenstande; auf eine Thatsache muß es sich gründen, nur durch sie ist es verständlich, nur in Verbindung mit ihr läßt es sich deßhalb zum Ausdruck bringen. Sollte darum der Leser sich auch vieler ausgezeichneter religiöser Dichtungen erinnern, die mit dem Ausdrucke des Gefühls anfangen, und denselben durch alle Strophen fortsetzen, so folgt hieraus keineswegs etwas gegen die Richtigkeit unserer Definition. Will die religiöse Poesie religiöse Gefühle veranlassen, so kann sie das einzig dadurch thun, daß sie übernatürliche Thatsachen vorführt, aber in solcher Weise und mit Verwerthung solcher Mittel, wie es jene ihre Absicht fordert. Unter diesen Mitteln ist eines der vornehmsten eben der Ausdruck entsprechender Gefühle; aber den eigentlichen Gegenstand der Poesie, den wesentlichen Inhalt der Dichtung, bilden nicht diese, sondern die Thatsachen.

486. Wir kommen jetzt auf das erste und vorzüglichste Princip, das, wie wir in der vorletzten Nummer sagten, bei der Erzeugung jedes religiösen Gefühls wirksam ist, nämlich die Gnade des heiligen Geistes. „Der Geist der Wahrheit" verbindet seine Gnade einzig mit solchen psychischen Thätigkeiten, deren Gegenstand dem Inhalte der übernatürlichen Offenbarung angehört. Es müssen mithin unter den in einem religiösen Gedichte ausgesprochenen objectiven Thatsachen diejenigen, welche den Grund der durch dasselbe anzuregenden religiösen Gefühle bilden sollen, insgesammt dem Worte Gottes, der christlichen Offenbarung, der Lehre der Kirche entnommen seyn.

Aber, könnte man einwenden, stehen denn nicht selbst im römischen Brevier manche Hymnen für die Feste von Heiligen, deren Inhalt dem Leben dieser Heiligen, also der Kirchengeschichte entnommen ist? Allerdings gehört in manchen liturgischen Hymnen von den darin hervorgehobenen Thatsachen ein Theil nicht der Offenbarung an, sondern der Geschichte der Kirche; aber in solchen Hymnen wird man immer zugleich auch andere Thatsachen wenigstens angedeutet finden, welche dem Worte Gottes entnommen sind, und den eigentlichen Grund der durch den Hymnus zu weckenden Gefühle bilden, indeß die der Kirchengeschichte angehörenden Thatsachen nur dazu dienen, jene zu beleuchten, und in lebendiger Anschaulichkeit dem geistigen Auge nahe zu rücken.

Die Aufgabe des Dichters bei religiösen Gedichten umfaßt hiernach lediglich zwei Stücke. Er hat einerseits den von der Offenbarung gegebenen Stoff zu durchdringen, sich betrachtend in denselben zu versenken, ihn nach seiner inneren Bedeutung sowohl als nach seiner Beziehung zum religiösen Leben mit der ganzen Kraft eines lebendig und wahr empfindenden Gemüthes aufzufassen; und er hat dann anderseits dieser seiner Auffassung, unter Verwerthung der geeigneten Mittel der Poesie (oben, Kap. 3), den angemessenen sprachlichen Ausdruck zu geben. Die Erfindung des Stoffes dagegen, das „Dichten“ im ersten Sinne dieses Wortes, liegt seinem Berufe dermaßen fern, daß es ihm gar nicht gestattet ist, die dem Worte Gottes entnommenen Thatsachen irgendwie zu ändern und frei zu gestalten, oder auch nur, sie mit anderartigen Erscheinungen so zu mischen, daß ihre ursprüngliche Gestalt dadurch mehr oder weniger alterirt würde.

„Den näheren Ton zu christlichen“ (religiösen) „Gesängen“, schreibt Herder nicht unrichtig, „gaben die Lobgesänge des Zacharias und der heiligen Jungfrau, der Gruß des Engels, der Abschied Simeons, mit denen das Neue Testament anfing . . Ueber den Gräbern der Verstorbenen, deren Auferstehung man im Geiste schon gegenwärtig erblickte, in Einöden und Catacomben ertönten zuerst diese Buß- und Gebet-, diese Trauer- und Hoffnungs-Psalmen, bis sie nach öffentlicher Einführung des Christenthums aus dem Dunkel ins Licht, aus der Einsamkeit in prächtige Kirchen, vor geweihte Altäre traten, und jetzt auch in ihrem Ausdrucke Pracht annahmen . . Fragt man sich um die Ursache der sonderbaren Wirkung, die man von diesen altchristlichen Gesängen empfindet, so wird man dabei eigen betroffen. Es ist nichts weniger, als ein neuer Gedanke, der uns hier rührt, dort mächtig erschüttert; Gedanken“ (d. h. menschliche) „sind in diesen Hymnen überhaupt sparsam. Manche sind nur feierliche Recitationen einer bekannten Geschichte, oder sie sind bekannte Bitten und Gebete. Fast kömmt der Inhalt aller in allen wieder. Selten sind es auch überraschend-feine und neue Empfindungen, mit denen sie uns etwa durchströmen; aufs Neue und Feine ist in den Hymnen gar

nicht gerechnet. Was ist's denn, was uns rührt? Einfalt und Wahrheit. Hier tönt die Sprache eines allgemeinen Bekenntnisses, Eines Herzens und Glaubens. Die meisten sind eingerichtet, daß sie alle Tage gesungen werden können und sollen; oder sie sind an Feste der Jahreszeiten gebunden. Wie diese wieder kommen, kömmt in ewiger Umwälzung auch ihr christliches Bekenntniß wieder. Zu fein ist in den Hymnen keine Empfindung, keine Pflicht, kein Trost gegriffen: es herrscht in ihnen allen ein allgemeiner populärer Inhalt in großen Accenten. Wer in einem Te Deum oder Salve Regina neue Gedanken sucht, sucht sie am unrechten Orte; eben das täglich- und ewig-Bekannte soll hier das Gepräge der Wahrheit seyn. Der Gesang soll ein ambrosisches Opfer der Natur werden, unsterblich und wiederkehrend wie diese" [1]. Der rationalisirende Superintendent von Weimar ahnt in diesen Worten das Rechte, aber er versteht es nicht. Wäre Herder so glücklich gewesen, jenen Glauben zu besitzen aus dem die Dichtungen, deren Werth er fühlt, hervorgegangen waren, dann würde er als „den Grund der sonderbaren Wirkung" mit welcher sie auch das nichtchristliche Gemüth ergreifen, nicht in vagem Ausdrucke „Einfalt und Wahrheit" genannt haben, sondern „das Wort des Herrn, das Cedern bricht und Felsen spaltet, und beben macht die Wüste" (Ps. 28), d. h. die übernatürliche geoffenbarte Wahrheit die ihren Inhalt bildet, unterstützt und wirksam gemacht durch das geheimnißvolle Walten des heiligen Geistes.

In der profanen Poesie liegt der eigentlichste und vornehmste Theil der Leistung des Dichters in dem selbständigen, einzig von den früher [2] ausgeführten Forderungen der Vernunft bestimmten Erfinden und Gestalten des Inhalts seines Werkes; „der Dichter", lehrt Aristoteles, „muß seine Kunst mehr an dem Stoffe bewähren, als an den Versen" 368). Die geistliche Poesie und die profane haben mithin, trotz der Gemeinsamkeit des Gattungsnamens, als zwei ihrem ganzen Wesen nach verschiedene Künste zu gelten.

486*. In dem dritten seiner „Dialoge über die höhere Beredtsamkeit" bezeichnet Fenelon als eine der Voraussetzungen, durch welche der Besitz einer vollendeten geistlichen Beredtsamkeit bedingt sey, „eine bedeutende Anlage zur Poesie", le génie poétique. Dieser Gedanke des feinsinnigen Erzbischofs von Cambrai steht in vollstem Einklange mit dem von uns aufgestellten Begriff der Poesie und ihrer Arten. Die religiöse Poesie, um uns hier auf diese zu beschränken, hat die Aufgabe, durch ihre Werke „religiöse Gefühle in Anderen zu veranlassen" [3]. Die Aufgabe der geistlichen Beredtsamkeit ist von der der religiösen Poesie wesentlich verschieden: aber das eine der zwei Mittel

---

[1] Herder, Ideen zur Geschichte und Kritik der Poesie und der bildenden Künste. (Werke, Carlsruhe 1821, Thl. 7. S. 247 ff.)

[2] N. 293 ff. S. 108* ff.

[3] Man vergleiche die Definition, S. 405* oder 445* (2. Aufl. S. 704. 743).

deren jene sich zu bedienen hat, um die ihr eigene Aufgabe zu verwirklichen, besteht darin, daß sie die dem jedesmaligen besonderen Zwecke des Vortrags entsprechenden religiösen Gefühle in den Zuhörern veranlaßt (oben, S. 386* f. 2. Aufl. S. 685 f.). Erscheint hiernach dasjenige, was die Aufgabe der religiösen Poesie bildet, für die geistliche Beredtsamkeit als wesentliches Mittel, dann ist es offenbar, daß diese zwei Künste unter dieser Rücksicht einander sehr nahe stehen; sowie insbesondere, daß hohe natürliche Begabung für die Poesie, wenn sie nach den rechten Grundsätzen verwerthet wird, für den Verwalter des Wortes Gottes eine überaus wünschenswerthe Mitgift bildet.

Eben so offenbar ist es aber freilich auch, daß gelungene „affective" (für die Anregung religiöser Gefühle gearbeitete) Elemente geistlicher Vorträge, für sich und außerhalb des Ganzen betrachtet zu dem sie gehören, große Aehnlichkeit haben mit Erzeugnissen der religiösen Poesie, und leicht mit Solchen verwechselt werden können. Verwechselungen dieser Art, und auf sie sich gründenden Einwendungen gegen meine Lehre von dem Wesen der Poesie, hoffte ich vorzubeugen durch die oben, S. 405* Note 1 (2. Aufl. S. 704 Note) unter dem Text hinzugefügte Bemerkung. Dieselbe ist zwar kurz; aber um mancher Leser willen mußte ich ja darauf bedacht seyn, abstracten Auseinandersetzungen nicht größeren Raum zu widmen, als eben nothwendig wäre: und für denkende, gelehrte Männer schien mir die kurze Andeutung genügend. Es scheint, ich habe geirrt.

Die erste Einwendung nämlich welche Stöckl gegen meine Definition der religiösen Poesie erhebt, beruht lediglich auf der Verwechselung von der ich eben redete. Einer unserer Lehrer, berichtet der genannte Gelehrte aus seiner Jugendzeit, „wußte den ‚der übernatürlichen Offenbarung angehörenden Thatsachen' uns Kindern gegenüber durch das Wort in der Weise Ausdruck zu geben, daß die diesen Thatsachen entsprechenden religiösen Gefühle in uns mächtig rege wurden" [1].

Sind das in der That alle Momente der von mir gegebenen Definition? Von den materiellen Elementen freilich fehlt keines; aber das formelle Moment, dasjenige welches „eine Darstellung von der übernatürlichen Offenbarung angehörenden Thatsachen durch Worte, die sich eignet, religiöse Gefühle zu veranlassen", eben zu einem Erzeugniß der Poesie macht, und sie von den affectiven Elementen einer Leistung der geistlichen Beredtsamkeit unterscheidet, gerade dieses, das wesentlichste „Merkmal" in meiner Definition, hat Stöckl übersehen [2]. Der vortreffliche Lehrer war eben Religionslehrer, oder er leistete wenigstens in den Fällen um die es sich handelt, dasjenige, was leider manche Katecheten nicht zu leisten verstehen. Die Katechese nun gehört bekanntlich den Aeußerungen der geistlichen Beredtsamkeit an: und jeder Katechet hat seine Vorträge möglichst so einzurichten, daß in den Kindern die „den über-

[1] Ueber Wesen und Zweck der ästhetischen Kunst, S. 20.

[2] Ich hoffe, man wird nicht sagen, dieses Merkmal sey in meiner Definition nicht ausgedrückt. Es ist ausgedrückt, verständlich genug für Alle, für welche man in wissenschaftlichen Werken Definitionen zu geben pflegt. Andernfalls würde derselbe Tadel auch Cicero's Definition der oratorischen Beredtsamkeit treffen. Ueberdies habe ich ja (N. 484. S. 445*, 2. Aufl. S. 743) ausdrücklich gesagt, daß die letzten Worte meiner Definition „den wesentlichen Zweck religiöser Dichtungen bezeichnen".

natürlichen Thatsachen entsprechenden religiösen Gefühle mächtig rege werden". Stöckl schließt die Argumentation mit folgenden Worten: „Da nun aber das" (nämlich daß die Vorträge seines ehemaligen Lehrers „als Poesie betrachtet werden") „ein für allemal nicht möglich ist, so folgt mit zwingender Nothwendigkeit, daß obige" (d. h. die in meiner „Aesthetik" gegebene) „Definition der religiösen Poesie nicht als richtig betrachtet werden kann. Sie verstößt gegen das logische Gesetz: Definitio (omni et) *soli* definito conveniat. Denn sie kann, wie gezeigt worden, auch auf Solches Anwendung finden, was evidentermaßen nicht religiöse Poesie ist." Ich habe keinen Grund, über den Werth dieses Verdicts, nach dem Vorausgehenden, noch Weiteres zu bemerken.

Ein zweites Argument welches Stöckl gegen meine Definition richtet, übergehe ich, weil es sich auf die gleiche Verwechselung stützt, wie das erste, und überdies die Begriffe „ästhetischer Werth" und „poetische Aufbauschung (sic) des Wortes" identificirt.

Der Kern des dritten ist dieser. „Daß die (religiöse) Poesie wesentlich und direct den Zweck verfolgt, ‚in Anderen Gefühle zu veranlassen', müssen wir in Abrede stellen . . Ein Hymnus ist ein Lobgesang auf Gott, ein Ausdruck der Anbetung und Lobpreisung, welche wir dem Allerhöchsten schulden. Dieser ideale Act bildet seinen Inhalt, der dann im Hymnus in einer entsprechenden schönen poetischen Form zum Ausdruck gelangt. Der wesentliche Zweck des Hymnus ist demnach[1] nicht der, in Anderen religiöse Gefühle zu veranlassen; sein wesentlicher Zweck ist die Verherrlichung Gottes . . Der Hymnendichter will zunächst bloß seiner Verehrung gegen Gott in einer schönen poetischen Form Ausdruck geben; daß in Anderen dadurch das gleiche Gefühl entstehe, mag er wünschen; aber entscheidend für das Wesen des Hymnus ist das nicht." (S. 22.)

Indeß darf man wohl fragen: warum bemüht sich denn „der Hymnendichter seiner Verehrung gegen Gott Ausdruck zu geben", und noch dazu „in einer schönen poetischen Form", wenn ihn nicht die Absicht dabei bestimmt, seinen Mitmenschen behülflich zu seyn, daß auch sie die gleichen Gefühle in ihren Herzen hervorrufen? Der Ausdruck unserer Gedanken mittelst der Sprache hat doch seinem ganzen Wesen nach ausschließlich die Bestimmung in anderen Menschen irgend welche psychologische Wirkungen zu veranlassen; die „schöne poetische Form" hat doch ihrem ganzen Wesen nach keinen anderen Zweck, als diesen, das Gemüth Anderer zu afficiren, und in denselben Gefühle anzuregen; daß ein Christ „die Anbetung und das Lob welches er dem Allerhöchsten schuldet", in Worte kleide, das ist, insofern es sich nur um Erfüllung dieser Pflicht handelt, Gott dem Herrn gegenüber vollkommen überflüssig; das Bestreben aber, diesen ganz überflüssigen Ausdruck religiöser Gefühle in „eine schöne poetische Form" zu fassen, müßte geradezu als zweckwidrig und tadelnswerth bezeichnet werden. „Es ist thöricht oder boshaft," heißt es ganz richtig in der neuesten „Deutschen Poetik", „das Ringen und die ausdauernde Arbeit des nie verzweifelnden, nie ermüdenden Künstlers nicht anerkennen zu wollen, die bedeutendsten Dichterleistungen einer mühelosen Zauberkraft zuzu-

[1] Der Leser wolle dieses „demnach" nicht übersehen und untersuchen, ob es mit Recht seine Stelle einnimmt.

schreiben, und diese für das alleinige Wesen des Genius zu halten"[1]. Glaubt man etwa, daß bloß der profane Dichter, wenn er Tüchtiges leisten will, ernste Mühe und die ganze Kraft seines Genie's einsetzen muß, dagegen Männern wie Ambrosius und Adam von St. Victor, Thomas von Aquin ihre classischen Leistungen auf dem Gebiete der religiösen Poesie mit derselben Leichtigkeit aus der Feder flossen, wie mitunter literarischer Kritik ihr Lob oder ihre Einwendungen? Ist das *nicht* der Fall, dann müßte ja geistige Arbeit, die Aufmerksamkeit auf den Ausdruck und die Sorge um die „schöne poetische Form" unausweichlich störend wirken auf die Andacht des „Hymnendichters", und den Werth der „Anbetung und der Lobpreisung", welche er seiner Pflicht gemäß dem Herrn darbringen wollte, in hohem Maaße beeinträchtigen.

Noch eine weitere Frage. „Der wesentliche Zweck des Hymnus", lehrt uns Stöckl, „ist die Verherrlichung Gottes." In welcher Weise vollzieht sich denn mittelst des Hymnus diese Verherrlichung Gottes? Doch wohl nicht anders, als dadurch, daß er diejenigen die ihn beten, singen oder singen hören, und die Gedanken die er enthält, in sich aufzunehmen bemüht sind, zur Andacht stimmt, und in ihren Herzen religiöse Gefühle wachruft. Oder soll vielleicht die „schöne poetische Form" für sich allein, durch ihre bloße objective Existenz, schon dazu hinreichen, Gott zu verherrlichen? In diesem Falle könnte man den Hymnus auch, auf eine Marmortafel oder auf Erz geschrieben, in die Erde vergraben: die Verherrlichung Gottes würde dadurch nicht gemindert, da ja die „schöne poetische Form" zu seyn fortdauerte. Sonst ist man gewöhnlich der Ansicht, daß die Dinge nur insofern Gott verherrlichen können, als sie von Wesen die Vernunft haben, wahrgenommen werden, und in diesen jene Gesinnungen und jene Stimmungen veranlassen, wie sie das Erschaffene seinem Schöpfer, der endliche Geist dem Unendlichen gegenüber hegen soll. Und nichts Anderes als eine psychologische Wirkung dieser Art verlangt offenbar von der religiösen Poesie auch der heilige Geist. Denn derselbe befiehlt ja durch den Apostel den Christen, indem er ihnen die Liebe, die Vereinigung mit Gott, die Versöhnlichkeit, die Demuth, die Geduld ans Herz legt, gleichzeitig, daß sie „durch Psalmen, Hymnen und geistliche Gesänge in aller Weisheit sich gemeinsam *unterweisen*, und die den genannten Tugenden entsprechenden *Gefühle in ihren Herzen anregen sollen*"[2]. Also nicht um „Verherrlichung Gottes" handelt es sich unmittelbar und zunächst bei der religiösen Poesie, sondern um Erbauung der Christenheit durch Anregung religiöser Gefühle; wo sie diesen ihren wesentlichen und nächsten Zweck verwirklicht, da ergibt sich die Verwirklichung des weiteren, nämlich die Verherrlichung Gottes, ganz von selbst, während sie *unmittelbar* für den Letzteren nicht das Mindeste zu leisten vermag.

---

[1] Beyer, Deutsche Poetik (Stuttgart 1882) Bd. 1. S. 28. Der Verfasser läßt auf die oben angeführten noch die Worte Schillers folgen: „Selbst die Künstler und Dichter, obgleich beide nur für das Wohlgefallen bei der Betrachtung arbeiten, können nur durch ein anstrengendes und nichts weniger als reizendes Studium dahin gelangen, daß ihre Werke uns spielend ergötzen."

[2] Col. 3, 12—16. vgl. Eph. 5, 18 ff. Die Wendung „ἐν πάσῃ σοφίᾳ διδάσκοντες καὶ νουθετοῦντες ἑαυτούς" hat genau den in der Uebersetzung gegebenen Sinn.

§. 3.

Ueber das metrische Element in der lateinischen religiösen Poesie.

Zwei Rücksichten, durch welche für die religiöse Poesie die Anwendung der im vorigen Kapitel characterisirten Mittel näher bestimmt wird. Die Bedeutung dieser Rücksichten tritt namentlich in dem metrischen Elemente der religiösen Poesie hervor.

487. Jener Momente durch welche die hedonische Poesie die Illusion fördert, bedarf die religiöse nicht[1]. Was ihre weiteren Mittel betrifft, so wurde bereits erwähnt, daß dieselben dem Wesentlichen nach von denen der profanen Poesie nicht verschieden seyen. Das in diesem Satze unterstrichene Wort zu betonen, nöthigen uns zwei Rücksichten. Zunächst darf offenbar die religiöse Poesie so wenig wie irgend eine andere religiöse Kunst, die zwei im siebenten Abschnitte von uns behandelten obersten Gesetze außer Acht lassen; diesen Gesetzen gegenüber kann aber begreiflicher Weise Manches unzuläßig oder störend erscheinen, was die profane Poesie sich ohne Anstand erlauben darf. Die zweite Rücksicht liegt in der wesentlichen Bestimmung jedes Erzeugnisses der religiösen Künste. Dieselben arbeiten nicht für die Gelehrten, nicht für bestimmte Kreise von höherer Bildung, sondern für die gesammte Christenheit. Aus diesem Grunde hat die religiöse Poesie ihre Erzeugnisse immer möglichst populär zu gestalten; jedenfalls, soweit es angeht, solche Elemente von denselben auszuschließen, wodurch sie von vornherein einem großen Theile der Christenheit unverständlich, oder doch für denselben minder brauchbar würden.

Ich weiß nicht, ob die Bedeutung dieser zwei Rücksichten und ihre Wirksamkeit in irgend einem Punkte so stark hervortritt, wie in dem metrischen Elemente der lateinischen religiösen Poesie. Den Meistern der Letzteren war die antike classische Poesie keineswegs unbekannt; deßungeachtet wurden die metrischen Gesetze derselben von ihnen nicht adoptirt, sondern nach und nach durchgreifend geändert. Nicht allein, daß sie die kunstreichen Strophen der altgriechischen und -römischen Dichter wenig zur Anwendung brachten: sie suchten überdies ihre Verse immer mehr so einzurichten, daß die Hebung des Tones, die Arsis, mit dem Wortaccent zusammenfiel, wie es in der ungebundenen Rede, und überhaupt in der Sprache des täglichen Verkehrs der Fall ist, während ja die antike Poesie, in Folge ihrer vom Wortaccent ganz unabhängigen Messung der Silben, die sonst gewöhnliche Betonung ganz unberücksichtigt gelassen hatte, und zu derselben oft in den vollsten Gegensatz getreten war. Bei der etwas

---

[1] Vgl. N. 289 f. S. 103* ff.

einseitigen Bewunderung und der tiefen Ehrfurcht, welche dem classischen Alterthum gegenüber der gelehrte Unterricht der Jugend einzupflanzen bemüht ist, kommen eben darum die hervorragendsten religiösen Dichtungen der christlichen Zeit manchem Gebildeten vor wie das Werk eines Geschlechtes, das, von der einstigen Höhe herabgesunken, nicht mehr die geistige Kraft besitzt, es den Vorfahren gleichzuthun, und sich in Einfalt mit den Producten der Mittelmäßigkeit zufrieden gibt. Aber nicht Mangel an Gewandtheit und geistiger Begabung war es, was die Meister der religiösen Poesie veranlaßte, die Gesetze der antiken Metrik nach und nach großentheils fallen zu lassen, sondern sie sahen sich hierzu durch sehr gewichtige Gründe bestimmt; und was sie an deren Stelle setzten, das ist nichts weniger, als von der Art, daß der Bewunderer der antiken Kunst irgendwie berechtigt wäre, mit Geringschätzung darauf herabzusehen. Wir wollen die hiermit angedeuteten Gedanken in dem Folgenden weiter ausführen.

I.

Warum das metrische System der antiken classischen Poesie, insbesondere der Lyrik, für die religiöse Poesie nicht geeignet war.

488. Daß es für die geistliche Poesie eine überaus schwere Aufgabe gewesen seyn würde, die Thatsachen der Offenbarung und die Geheimnisse der Religion, bei denen es unerläßlich nothwendig ist, daß sie genau, und mit sorgfältiger Wahl des Ausdruckes wiedergegeben werden, in Verse und Strophen zu fassen, deren kunstreicher Bau mit seinen Gesetzen, der Freiheit in der Wahl der Worte seinerseits nicht minder enge Schranken zog, das wollen wir nicht eingehender begründen. Nicht, wahrer als diese, aber greifbarer und zugleich entscheidender ist eine andere Rücksicht. Wer sich von den rhythmischen Vorzügen eines Gedichtes angesprochen fühlen, ihre Schönheit genießen, ihre ästhetische Wirkung empfinden soll, der muß offenbar die Gesetze nach welchen die Verse gebildet und die Strophen gebaut sind, vollkommen kennen; er muß mit denselben dermaßen vertraut seyn, daß die rhythmische Vollendung des Werkes nicht erst durch Studium und mühsame Reflexion, sondern von selbst und auf den ersten Blick sich ihm darstellt. Dem Uneingeweihten wird eine antike Ode immer ein Räthsel bleiben; er wird die Wörter accentuiren wie er es in der Prosa zu thun gewohnt ist, und in den kunstvollen Strophen nichts weiter sehen, als eine regellose willkürliche Zusammenstellung von Worten, die mit seinem Begriff von Poesie sehr schlecht übereinstimmt, und ihn in keiner Weise ansprechen, geschweige denn fesseln kann.

Daß in der That das System der classischen Metrik hohe Geistesbildung und eine bedeutende Feinheit des Geschmacks voraussetzt, das

beweist ein Blick auf die Geschichte der Poesie. Wohl kaum Ein Volk mag es geben, dem diese Kunst fehlte, bei dem sie nicht in den frühesten Zeiten schon angefangen hätte, sich geltend zu machen; aber das System der antiken Metrik zu erfinden, dazu war allein der feine Geschmack der Bewohner von Hellas im Stande: das Morgenland, die africanischen Völker, jene des europäischen Nordens, kannten eine rhythmische Kunst dieser Art nicht, sie zählten die Silben statt sie zu messen, und ließen den Wortaccent mit dem metrischen zusammenfallen. Rom erhielt das System aus Griechenland; aber es verging eine geraume Zeit, bis man anfing, dasselbe in der Lyrik anzuwenden, und zahlreich wird niemand die Erzeugnisse nennen worin es herrscht. Nicht bloß Livius Andronicus im dritten Jahrhundert vor Christus, und nach ihm Naevius, Pacuvius, Attius, auch Plautus und Terenz dichteten in einfachen, meistens jambischen oder trochäischen Versen; noch Plautus gestattete dem Wortaccent seinen Einfluß auf den Versbau; erst Ennius (239—169 vor Chr.) führte in die lateinische Dichtung den Hexameter ein: das griechische Strophensystem aber kam erst zur Zeit des Augustus durch Horaz (65—8 vor Chr.) in Aufnahme.

Aber auch damals, während des goldenen Zeitalters der römischen Literatur, blieb diese Art der Dichtkunst doch immer nur eine Poesie für die Gelehrten und die Vornehmen: für die große Gesammtheit des Volkes war sie zu hoch. Schon Terenz, der in seinen dramatischen Werken zuerst die griechische Verskunst in strenger Reinheit nachzubilden gesucht, und darum die Rücksicht auf den Wortaccent bei Seite gesetzt, hatte wenig Anklang gefunden[1], und war nur durchgedrungen, weil sein Ton der Richtung der vornehmen Kreise entsprach. Horaz aber führt selber, in der Epistel an Augustus, schmerzliche Klage darüber, daß das Volk an der Poesie des goldenen Zeitalters keinen Geschmack finde:

Gerecht und weis' ist deines Volkes Urtheil,
indem es vor der Griechen Helden Dir
und vor den unsrigen den Vorzug gibt;
in diesem einzigen Punkt; in andern nicht.
Da schätzen sie den Werth der Sachen ganz
nach einer anderen Regel, ekeln Alles an

[1] „Die ‚Hecyra'" (‚die Schwiegermama', ein Lustspiel von Terenz) „war kaum angefangen, als sich unter den Zuschauern ein Gemurmel erhob, es wären irgendwo Seiltänzer zu sehen; in einem Augenblicke war das Amphitheater leer, und alle Welt lief den Seiltänzern zu. Nach einiger Zeit wurde das Stück wieder gegeben. Der erste Act ging gut von Statten. Unglücklicherweise kam im zweiten die Nachricht, es würden Gladiatoren zum Besten gegeben werden. Auf einmal fing das Volk an zu lärmen, zu schreien, sich zu drängen, um die Plätze zu streiten, und die Schauspieler mußten aufhören." Wieland, Horazens Briefe, S. 445.

was unsere Zeit in unserem eignen Boden
hervorgebracht; sind so verliebt in Alles
was alt ist, daß sogar die Satzungen
der Zehner [1], oder weiland unserer Könige
geschloß'ne Bünde mit den Gabiern
und mit den festen ehrsamen Sabinern,
der Pontifexe graue Zeitregister,
und die betagten Blätter unsrer alten
Propheten, vom Alban herab (in ihrem Wahn)
die Musen selbst uns zugesungen haben [2].

Es konnte ja gar nicht anders seyn. Es war zu natürlich, daß das Volk Dichter wie diejenigen welche Horaz bald darauf nennt, einen Ennius, Naevius, Pacuvius, Attius, Plautus, die noch seine Sprache geredet hatten, und deßhalb von ihm verstanden wurden, einer Poesie vorzog, welche die Technik des metrischen Baues zu solcher Vollendung gebracht hatte, daß ihre Schönheit Allen denen höhere Bildung abging, vollkommen unzugänglich war.

Diese Thatsachen vor Augen, urtheile nun der Leser, ob die Meister der religiösen Poesie im vierten und den folgenden Jahrhunderten auch nur daran denken konnten, in ihren Hymnen das metrische System der Griechen und des Horaz zur Anwendung zu bringen. Sie dichteten ja nicht ausschließlich für die Gelehrten und für die höheren Kreise der Gesellschaft, sondern, in jenen Ländern wo, wie in Italien und Africa, noch die lateinische Sprache herrschte, für die Gesammtheit des christlichen Volkes; sie arbeiteten überdies zugleich für alle übrigen Theile der Erde zu denen das Christenthum, und mit diesem die Sprache der Kirche, die lateinische, schon gedrungen war oder noch dringen sollte, denen aber die kunstvollen Versmaaße der classischen Lyrik vollständig fremd waren. Nicht einmal im achtzehnten Jahrhundert haben die Bemühungen Klopstocks es vermocht, diese Versmaaße in Deutschland populär zu machen, und das Volk dafür zu begeistern; hätte Hilarius von Poitiers und Ambrosius von Mailand, oder in späterer Zeit Thomas von Aquin, sich der Hoffnung hingeben können, daß ihnen in viel weiteren Kreisen ein gleichartiges Unternehmen besser gelungen wäre?

---

[1] Die Gesetze der zwölf Tafeln, welche um das Jahr 450 vor Chr. von den dazu erwählten „Zehnmännern" oder „Zehnern" verfaßt worden waren.

[2] Horat. epist. 2, 1. v. 18 sqq. Die Uebersetzung nach Wieland.

Der „Alban", d. h. der Albanische Berg, stand von uralten Zeiten her bei den lateinischen Völkern in einer Art von religiösem Ansehen. Das Volk, will Horaz sagen, schätzt die Leistungen der neueren Poesie gering; dagegen stehen die ältesten Denkmäler unserer Sprache, — deren Feinheit offenbar nicht groß seyn konnte, — bei ihm in solchem Ansehen, als ob die Musen selber, den Parnaß verlassend und auf dem Albanischen Berge ihre Wohnung aufschlagend, sie verfaßt hätten.

489. Fassen wir hiernach die Sache von einer zweiten, ganz anderen Seite ins Auge. Sind die griechischen Strophensysteme an und für sich so beschaffen, daß sie für religiöse Dichtungen besonders geeignet erscheinen können?

Quintilian warnt den Redner vor einem urtheilslosen Gebrauch der Redefiguren: er soll sie nur da anwenden, wo sie wirklich an der Stelle sind. „Die meisten Figuren haben nur den Zweck, dem Ausdrucke höheren ästhetischen Werth zu geben. Wenn es sich nun aber darum handelt, in den Zuhörern Entsetzen, oder Haß, oder Erbarmen wachzurufen, und der Redner seinem Zorn, seinem Schmerze, seinem Flehen um Gnade, in kunstreichen Antithesen, in symmetrisch geformten Perioden und harmonisch klingenden Sätzchen Ausdruck gibt, muß das nicht Jedermann unerträglich finden? Denn man kann ja an Gefühle dieser Art nicht glauben, wenn sie sich in so gesuchtem Ausdrucke kundgeben: wie denn überhaupt das Walten der Kunst, wenn es augenfällig hervortritt, immer den Eindruck macht, daß Alles nicht wahr sey[1]."

Vollkommen Analoges wie von den Redefiguren, gilt nun aber hinsichtlich des alten griechischen Vers- und Strophenbaues. Zunächst liegt auch seine Bedeutung vorzugsweise darin, daß er den ästhetischen Werth des Gedichtes erhöht. Nun braucht man keineswegs auf die classische Poesie der Alten mit einer ganz unmotivirten Geringschätzung herabzusehen, um anzuerkennen, daß der Inhalt ihrer Lyrik an Bedeutung, Größe, Schönheit und ergreifender Kraft von jenem der religiösen Poesie weit überragt wird. Konnte darum die Erstere eine Wertherhöhung des Ganzen ihrer Producte, mittelst eines an sich kostbaren Rahmens, nur wünschenswerth finden, so ist dagegen die religiöse Poesie sich zu gut bewußt, daß sie solcher Mittel entbehren kann. Und das um so mehr, da sie ja keineswegs, wie die hedonische Poesie, ihre Aufgabe darin erkennt, durch ihre Leistungen der Menschheit ästhetischen Genuß zu vermitteln.

Aber nicht allein, daß sie hiernach der antiken Strophensysteme für ihre Aufgabe nicht bedarf; sie würde derselben zuwidergehandelt, und die ihrem Inhalt inwohnende Kraft vielfach geradezu gelähmt haben, wenn sie sich an jene Systeme hätte binden wollen. Die religiösen Gefühle der Ehrfurcht vor der Majestät der ewigen Dreifaltigkeit, der Furcht vor den Gerichten Gottes, der Liebe gegen den „der uns geliebt und uns reingewaschen hat von unseren Sünden in seinem Blute", der Reue und der Zerknirschung, des Flehens um Erbarmen und Vergebung, der Sehnsucht nach Hülfe in den Gefahren und dem vielgestaltigen Jammer dieses Erdenlebens, — diese Gefühle sagen wir, und alle ihnen ähnlichen, sind

[1] Quint. Inst. orat. 9. c. 3. extr.

überaus ernster Natur, sie ergreifen das ganze Gemüth, und gehen tief in das Innerste der Seele. In solcher Stimmung ergießt der Christ naturgemäß das was sein Herz so mächtig bewegt, nicht in alcäischen oder asclepiadeischen und pherecratischen Versen, fühlt er sich nicht getrieben, Strophen zu bauen deren eine jede, um zu gelingen, einen bedeutenden Aufwand von Mühe, Sorgfalt und Kunst erheischt. Und wenn darum ein sprachgewandter Versemacher Leistungen dieser Art zu Tage fördert, die religiös aussehen und antik-classisch zugleich, da drängt sich einem einfachen und geraden Gemüthe gar leicht das Gefühl auf, „daß Alles nicht wahr ist", und es wird ihm schwer, „an Gefühle zu glauben", welche trotz des überwältigenden Ernstes den ihr Gegenstand mit sich bringt, noch aufgelegt sind, sich um ein elegantes Gewand im modernsten Geschmack zu bemühen.

Wir wollen hiermit nicht sagen, als ob ein geistliches Gedicht in altclassischen Strophen nicht mitunter recht gut seyn könnte. Das römische Brevier enthält einige Hymnen, theils in sapphischen, theils in asclepiadeischen Strophen, deren Werth sich nicht bestreiten läßt [1]. Aber es sind — mit Ausnahme der zwei an erster Stelle bezeichneten, welche Gregor dem Großen zugeschrieben werden — Hymnen auf die Engel oder auf Heilige, in denen, ihrem mehr panegyrischen Charakter ganz entsprechend, nur ruhigere Gefühle herrschen. Von jenen im Anhange des Breviers vorkommenden Hymnen dagegen, welche in antiken Strophen die erschütternden Thatsachen aus der Leidensgeschichte des Erlösers besingen, mag man kaum sagen können, daß sie nicht mißlungen seyen [2]. Sie gehören der neueren Zeit an; hierin dürfte der Grund zu suchen seyn, nicht gerade, weßhalb sie so wenig Salbung haben, sondern zunächst dafür, daß man sie in antiken Strophen verfaßte. Die Meister der älteren Zeit hatten in dieser Beziehung mehr Tact, als eine Periode welche noch der

---

[1] Sapphisch: *Nocte surgentes* und *Ecce iam noctis* (Dom. ad Matutin. et ad Laudes); *Coelitum Ioseph* und *Iste quem laeti*, am 19. März; *Ut queant laxis, Antra deserti*, und *O nimis felix*, am 24. Juni; *Christe sanctorum*, am 29. September; *Iste Confessor* (de Com. Conf.); *Virginis proles* (de Com. Virg.).

Asclepiadeisch-pherecratisch sind die Hymnen *Regali solio* und *Nullis te genitor*, am 13. April. Rein asclepiadeisch *Te Ioseph celebrent*, am 19. März, und *Custodes hominum*, am 2. October. Den Hymnus auf die heilige Martina (30. Januar) führen wir nicht an: denn er läßt kalt.

[2] Wir meinen die folgenden: *Aspice ut Verbum* und *Venit e coelo* (fer. 3. post Dom. Septuag.); *Aspice infami* (fer. 3. post Dom. Sexag.); *Gloriam sacrae* (fer. 6. post Dom. 2. Quadrag.); — *Moerentes oculi* (fer. 3. post Dom. Sexag.); *Quaenam lingua tibi, o Lancea* (fer. 6. post Dom. 1. Quadrag.) *Festivis resonent* (fer. 6. post Dom. 4. Quadrag.).

Die vier zuerst genannten bestehen aus sapphischen Strophen, die drei anderen sind asclepiadeisch.

Zeit des Humanismus sehr nahe lag. Fühlbarer verunglückt als alle anderen, ist übrigens wohl der Hymnus für das Fest der sieben Schmerzen Mariä im September[1]; der Verfasser des Officiums würde sich ein wahres Verdienst erworben haben, wenn er an die Stelle dieser bombastisch-frostigen Ode das „Stabat Mater" gesetzt hätte.

„In der Lyrik", bemerkte Carriere, „zeigt sich uns bei Horaz meist nur das Formtalent des gebildeten Mannes, den die Reflexion daß hier noch ein Kranz zu verdienen sey, nicht der Drang des Gemüthes zum Gesange führt, und der sich hinsetzt, um über dieses und jenes Motiv nach griechischem Vorbild auch ein lateinisches Gedicht zu machen. Jene naive Unmittelbarkeit die uns im Volkslied entzückt, und ohne die kein ächtes Lied besteht, fehlt bei dem römischen Dichter; und deßhalb hat Goethe Recht, wenn er seinen Oden alle eigentliche Poesie kurzweg abspricht"[2]. Ich finde dieses Urtheil etwas scharf; indeß mag es Manche geben die demselben beistimmen. Jedenfalls ist es nicht zu verwundern, wenn die Nachahmer des Horaz in ihren „Oden" auf ein viel großartigeres und darum auch viel schwerer zu behandelndes Thema, wie es die Leidensgeschichte des Sohnes Gottes ohne Zweifel ist, noch ungleich weniger glücklich waren, als ihr antiker Meister. Man redet oft von „gereimter" Prosa; aber es gibt nicht minder eine Prosa die in sapphischen oder asclepiadeischen Strophen einherschreitet.

II.

Zur Characteristik des metrischen Systems der religiösen Poesie. Ihre vierfüßigen jambischen Verse; der Reim. Trochäische Verse; wie sie den Septenarius verschönerte, und seine zwei Hälften in verschiedenartigen Strophenbildungen, bald mit bald ohne Reim, zur Anwendung brachte. Das metrische System der religiösen Poesie steht an ästhetischem Werth jenem der antiken in keiner Weise nach.

490. Die angeführten Gründe dürften mehr als genügend seyn, um darzuthun, daß die religiöse Poesie, wenn sie anders ihre Aufgabe begriff, das antike metrische System unmöglich adoptiren konnte. Sie mußte sich mithin aufgefordert sehen, mit Benutzung aller für sie geeigneten Elemente des antiken, sich selbständig ein System zu bilden, welches jene Eigenschaften besäße, die ihre neue Aufgabe erheischte.

Wir haben es schon wiederholt gesagt: der letzte Zweck der geistlichen Poesie, wie jeder religiösen Kunst, ist Förderung des christlichen Lebens; ihre unmittelbare Aufgabe ist, religiöse Gefühle zu veranlassen.

---

[1] Iam toto subitus vesper eat polo . . .

[2] Carriere, Bd. 2. S. 531 f. (Cit. 20*.)

Jener allgemeine Zweck wie diese Aufgabe umfaßt aber die Gesammtheit aller Christen: folglich muß das religiöse Gedicht, wenn es Werth haben soll, durchaus populär seyn, das heißt, für das Volk sehr leicht verständlich. Ein metrisches System das sich für die geistliche Poesie eignen soll, darf mithin diese volle und leichte Verständlichkeit ihrer Erzeugnisse in keiner Weise beeinträchtigen; und es wird um so vorzüglicher seyn, je mehr es überhaupt der Art und dem Sinne des Volkes gemäß ist, und dazu angethan, das Volk anzusprechen und zu fesseln.

Aristoteles macht wiederholt die Bemerkung, „mehr als irgend ein anderes Versmaaß stimme mit der Sprache des Umganges und des gewöhnlichen Lebens das jambische überein, wie das schon die Thatsache beweise, daß jeder im täglichen Verkehr oft jambische Verse ausspreche" [1]. Es war mithin sehr verständig, wenn sich die religiöse Poesie dieses Versmaaßes mit Vorliebe bediente. Sie hatte das bereits bei den Hebräern gethan: von den 150 Psalmen haben 107 (wenn ich genau gezählt habe) jambische Verse, nur 43 sind trochäisch; der ganze Dialog im Buche Job, das Buch der Sprüche, und der größere Theil der übrigen poetischen Stücke in der heiligen Schrift, sind gleichfalls in jambischen Versen geschrieben [2]. Auch die classische antike Poesie hatte diese Versart vielfach gebraucht; sowohl vierfüßige als sechsfüßige Jamben (Dimeter und Trimeter) sind ja bei den alten Dichtern sehr häufig.

Aber während diese den kürzeren, den vierfüßigen jambischen Vers (υ — υ —, υ — υ —) nie allein gebrauchten, sondern ihn immer mit längeren Versen — mit dem Herameter, oder mit dem jambischen Trimeter [3] — abwechseln ließen, schlugen die Meister der geistlichen Poesie ein ganz anderes Verfahren ein, das dem Zwecke ihrer Kunst mehr entsprach. Sie hatten nämlich vorzugsweise Gedichte herzustellen, die sich für den gemeinsamen liturgischen Gesang eigneten. Deßhalb sehen wir sie kurze Strophen bilden, deren jede aus vier — mitunter auch aus sechs — je vierfüßigen Versen besteht; so Prudentius:

Salvete, flores Martyrum,
Quos lucis ipso in limine
Christi insecutor sustulit,
Ceu turbo nascentes rosas.

---

[1] Arist. Rhet. 3. c. 1. n. 9; c. 8. n. 4. De arte poet. ed. Buhle cap. 5 vulg. 4. n. 15. Cfr. Horat. ad Pison. v. 79—82.

[2] Vgl. die zwei oben, S. 442* und 419* citirten Werke von Bickell.

[3]
Beatus ille qui procul negotiis,
Ut prisca gens mortalium,
Paterna rura bobus exercet suis,
Solutus omni foenore.
Horat. Epod. 2, 1 sqq.

Heil, Blüten euch der Märtyrer,
Die an des Lichtes Schwelle schon
Der Christushaß hinweggemäht,
Wie Sturm die Rosenknospen bricht[1];

so vor dem Genannten Hilarius von Poitiers, in dem Morgenliede das er seiner Tochter Abra schickte:

Lucis largitor splendide
Cuius sereno lumine,
Post lapsa noctis tempora,
Dies refusus panditur:

Tu verus mundi lucifer,
Lux ipse totus et dies,
Interna nostri pectoris
Illuminans praecordia.

Des Lichtes Spender, leuchtender,
Der mit der Sonne klarem Glanz
Nun, da die Nacht gesunken ist,
Den Tag uns rings du gießest aus:

Der wahre Morgenstern der Welt
Bist du, selbst lauter Licht und Tag;
Nur du erleuchtest tief das Herz
Uns in der Brust mit deinem Glanz[2].

Die erwähnte Rücksicht auf den Gesang legte es auch nahe, daß man auf den Reim bedacht war, wenn auch nicht mit strenger Regelmäßigkeit, und so, daß oft nur die Vocale der letzten Silben übereinstimmen:

Ne mens gravata crimin*e*
Vitae sit exul muner*e*,
Dum nil perenne cogit*at*,
Seseque culpis illig*at*.

Daß nicht das Herz, von Schuld umstrickt,
Dem Lohn des Lebens werd' entrückt,

---

[1] Aus dem Hymnus des Prudentius auf das Weihnachtsfest; die Strophe bezieht sich auf die von Herodes getödteten „Unschuldigen Kinder".

Prudent. Cathemerinon, n. 11: *Hymnus VIII. Kalendas Ianuarias*, v. 125 sqq. (Migne, Patrol. tom. 59. col. 908 sq.)

[2] *S. Hilarii hymnus filiae suae Abrae missus*, v. 1—5. 10—12. (Migne, Patrol. tom. 10. col. 551 sq.)

Vier Verse habe ich wegfallen lassen, indem ich an den ersten der zweiten Strophe unmittelbar den zweiten der dritten anschloß.

Da es, vom Ew'gen abgekehrt,
Mit Last der Sünden sich beschwert[1].

In Rücksicht auf das Silbenmaaß befolgen die älteren Dichter, wie Hilarius, Ambrosius, Prudentius, Venantius, Fortunatus, meistens noch genau die Grundsätze der antiken Metrik. Aber je mehr diese Grundsätze allgemein vergessen wurden, je weniger sie namentlich dem Volke bekannt waren, und je weniger es deßhalb für Genauigkeit in diesem Punkte Sinn haben konnte, um so zweckloser mußte den Dichtern die sorgfältige Rücksicht auf diesen in der Gelehrtenpoesie hoch gewertheten Vorzug erscheinen: sie war nur mehr ein Hinderniß, das wesentlichere Vorzüge, wie den inneren Gehalt, die Richtigkeit des Ausdruckes, den Reim, die Salbung, und die Popularität der Gedichte mehrfach beeinträchtigen konnte. Hatten ja schon die römischen Dramatiker die metrischen Gesetze mit großer Freiheit gehandhabt, und dieselben oft absichtlich bei Seite gesetzt, um ihre dramatischen Personen mehr in dem Tone des täglichen Verkehrs reden lassen zu können 369). Es war somit abermals nur verständig, wenn die religiöse Poesie die Rücksicht auf die alten Gesetze der Silbenmessung nach und nach vollständig aufgab. Dadurch wurde es zugleich möglich, die Arsis im Verse meistens mit dem gewöhnlichen Wortaccent zusammenfallen zu lassen, was abermals die Brauchbarkeit der Gedichte wesentlich erhöhte. In eben dieser Berücksichtigung des Wortaccentes dürfte der Grund liegen, weßhalb man bestrebt war, die Verse so zu bilden, daß das letzte Wort eines jeden drei oder mehr Silben hatte, deren vorletzte kurz wäre: denn hierdurch fällt die vorletzte Arsis nothwendig mit dem Wortaccent zusammen[2]. Ueberdies gab ein solcher Schluß dem kurzen Verse auch einen volleren Klang.

491. Sind übrigens, wie wir sagten, die jambischen Hymnen besonders zahlreich, so kömmt doch keineswegs selten auch trochäisches Versmaaß zur Anwendung. Der Hymnus *Ave maris stella*, die Sequenz *Veni sancte Spiritus*, sind allbekannt; jener besteht aus vier-

[1] Aus dem Hymnus der Sonntagsvesper *Lucis creator optime*, welchen Einige Gregor dem Großen zuschreiben, Andere dem heiligen Ambrosius. Die Uebersetzung nach Schlosser, Bd. 1. S. 34.

[2] Vexilla Regis *prodeunt*,
Fulget Crucis *mysterium*,
Qua vita mortem *pertulit*,
Et morte vitam *protulit*.

Immer ließ sich freilich das Princip nicht durchführen; wie in dem folgenden Verse desselben Hymnus:

Regnavit a ligno Deus;

aber dieser Vers ist in diesem Hymnus auch die einzige Ausnahme.

zeiligen Strophen, deren jeder Vers acatalectisch dreifüßig ist; in der Sequenz bilden je sechs vierfüßige catalectische Verse eine Strophe.

Von besonderer Schönheit ist unter den trochäischen Versen der fünfzehnsilbige, aus acht Trochäen gebildet, aber catalectisch, so daß die zweite Silbe des letzten Fußes wegfällt:

— ∪ — ∪, — ∪ — ∪, — ∪ — ∪, — ∪ —;

die Lateiner nannten ihn *quadratus*, weil er vier „Metra" hat, oder von der Zahl der vollständigen Füße *septenarius*. Die Komiker Plautus und Terenz haben viele Scenen in diesem Versmaaße gedichtet; sie erlauben sich dabei jedoch — immerhin aus guten Gründen — alle möglichen Vertauschungen kurzer Silben mit langen und umgekehrt, so daß man das Metrum kaum erkennt, und dasselbe nur in den drei letzten Silben (dem letzten catalectischen „Metrum") jedes Verses bestimmt und rein hervortritt. Als Beispiel mögen die Anfangsverse eines Monologs dienen aus dem schon erwähnten Stücke des Terenz „Die Schwiegermama":

Nequeo mearum rerum initium ullum invenire idoneum,
Unde exordiar narrare, quae nec opinanti accidunt,
Partim quae perspexi his oculis, partim percepi auribus;
Qua me propter exanimatum citius eduxi foras.

Find' ich doch in meiner Geschichte kaum mich selber noch zurecht!
Womit fang' ich an zu erzählen, was mich so betroffen macht,
Was ich mit diesen Augen gesehen, mit diesem Ohr vernommen hab',
Daß ich ganz verstört nur eilig aus dem Staube mich gemacht?[1]

Nicht Viele dürften sich unter den Lesern dieses Buches finden, auf welche diese vier Zeilen, namentlich die lateinischen, den Eindruck rhythmisch gebauter Verse machen[2]; ganz anders nehmen sich jedenfalls die folgenden Septenare des Prudentius aus:

Fluminum lapsus et undae, litorum crepidines,
Imber, aestus, nix, pruina, silva et aura, nox, dies,
Omnibus te concelebrent saeculorum saeculis.

---

[1] Terent. Hecyr. 3, 3. v. 1. sqq. Die Uebersetzung nach F. Jacob (Berlin 1845).

[2] „Ich weiß nicht, ob irgend ein Gelehrter ist, für den die Verse des Plautus und Terenz wirkliche Verse sind. Ich meines Orts bekenne, daß meine Ohren nicht dazu organisirt sind, Jamben, wo der Poet, so oft er will, und in jeder Zeile wenigstens drei- bis viermal, einen Spondeus, Dactylus, Anapäst, Tribrachys für einen Jambus brauchen darf, und wo eine Zeile bald aus 8 oder 12, bald aus 18, 20, 22 und mehr Silben bestehen kann, von Prosa zu unterscheiden." Wieland, „Horazens Briefe" S. 573.

Ebb' und Fluth im Wellenschlage, und der sturmumbrauste Strand,
Regen, Schnee, und Frost und Hitze, Luft und Wald und Nacht und Tag,
Sollen preisen von Jahrhundert zu Jahrhundert alle dich[1].

Dies ist das Versmaaß, in welchem Venantius Fortunatus den oben (S. 446* ff.) gegebenen Hymnus auf das heilige Kreuz dichtete: nur daß man gegenwärtig jeden der drei langen Verse, welche zusammen die Strophe bilden, in zwei Hälften zu theilen, und sie zu schreiben pflegt als ob es sechs wären. Es läßt sich das ohne Anstand durchführen, weil der achtfüßige Vers um den es sich handelt, nach dem vierten Fuße die Cäsur hat, also die zweite Hälfte des Verses oder der fünfte Fuß immer mit einem neuen Worte anfangen muß. Wenden wir das umgekehrte Verfahren an, durch welches aus je zwei Versen Einer wird, so finden wir den Septenarius mehrfach bei neueren Dichtern:

Ist der holde Lenz erschienen? hat die Erde sich verjüngt?
Die besonnten Hügel grünen, und des Eises Rinde springt.
Aus der Ströme blauem Spiegel lacht der unbewölkte Zeus,
Milder wehen Zephyrs Flügel, Augen treibt das junge Reis.
In dem Hain erwachen Lieder, und die Oreade spricht:
Deine Blumen kehren wieder, deine Tochter kehret nicht[2].

Oder vierzeilig:

Aber aus den goldnen Saiten lockt Apoll die Harmonie
Und das holde Maaß der Zeiten und die Macht der Melodie.
Mit neunstimmigem Gesange fallen die Camönen ein;
Leise nach des Liedes Klange füget sich der Stein zum Stein[3].

Oder zweizeilig:

Aus den Wolken muß es fallen, aus der Götter Schooß, das Glück,
Und der mächtigste von allen Herrschern ist der Augenblick[4].

Und auch in der Gegenwart findet man den Vers noch schön, welchen rein hergestellt und nach seiner Bedeutung für die Lyrik zuerst gewürdigt zu haben, wir wohl nicht mit Unrecht als das Verdienst der lateinischen religiösen Poesie betrachten:

---

[1] Aurel. Prudent. Cathemerinon, n. 9: *Hymnus omni hora*, v. 112 sqq. (Migne, Patrol. tom. 59. col. 875.)

[2] Schiller, Klage der Ceres.

[3] Schiller, Das Eleusische Fest.

[4] Schiller, Die Gunst des Augenblicks. Man vergleiche bei demselben noch die Gedichte: An die Freude; Sehnsucht; Der Pilgrim; Der Jüngling am Bache; Punschlied („Auf der Berge freien Höhen"); Cassandra.

Fremdling, dem die Mutterliebe Haid' und Moor zum Eden macht,
Sag', wo ist des Kindes Heimath dem kein Mutteraug' gelacht?

Sag', wo sucht ein vaterloses Kind die holde Heimathflur?
Nimmer auf der kalten Erde, über Sternen winkt sie nur.

Doch das breite Meer des Lebens braust dazwischen, wild entbrannt —
O wer trägt das Kind hinüber in sein selig Heimathland! [1]

In dieser Weise äußerlich geändert, sind die Strophen Schillers und Brills von den vorher angeführten des Prudentius und des Venantius Fortunatus nur dadurch noch verschieden, daß sich in den Letzteren der Reim nicht findet, und daß jede Strophe immer aus drei Versen besteht, während dieselben in den „Liedern des Singschwans" zweizeilig sind, bei Schiller zweizeilig, vierzeilig oder sechszeilig.

Aber was den Reim betrifft, so brachten andere Dichter denselben nach und nach auch bei dieser Versart in Anwendung; bald bloß am Schlusse der Verse:

Ad perennis vitae fontem mens sitivit *arida:*
Claustra carnis praesto frangi clausa quaerit *anima:*
Gliscit, ambit, eluctatur exul frui *patria.*

Dum pressuris ac aerumnis se gemit ob*noxiam,*
Quam amisit dum deliquit contemplatur *gloriam,*
Praesens malum auget boni perditi me*moriam.*

Nach des ew'gen Lebens Quelle lechzet meiner Seele Brand,
Der gefang'ne Geist durchbräche gern des Leibes engend Band,
Ringt und mühet sich und kämpfet um's verlorne Vaterland.

Seufzend fühlt er sich von Leiden, von Entbehrung schwer gedrückt,
Ach, verloren durch die Sünde ging der Glanz der ihn geschmückt,
Und sein Elend schärft Erinn'rung, wie er einst war hochbeglückt [2];

bald in der Weise, daß der Reim sowohl in der Mitte der drei Verse, als am Ende derselben hervortritt:

Pange lingua glori*osi* Corporis my*sterium,*
Sanguinisque preti*osi,* quem in mundi *pretium*
Fructus ventris gener*osi,* Rex effudit *gentium.*

Künd', o Zunge, des verklärten Fronleichnams Mysterium,
Und des Bluts, des hochbewährten, das zur Weltentsündigung
Gab die Frucht des unversehrten Leibs, der Völker Heil und Ruhm.

---

[1] Brill, Der Singschwan, VII. (S. 140 f.)

[2] B. Petri Damiani carmina sacra et preces, n. 226: *De gloria paradisi.* (Migne, Patrol. tom. 145. col. 981.) Die Uebersetzung nach Simrock, „Lauda Sion" S. 311.

Daß Thomas von Aquin der Verfasser dieses Hymnus ist, brauchen wir wohl nicht zu wiederholen; die Uebersetzung haben wir dem Werke von Schlosser entnommen.

Diese letztere Einrichtung der Verse, der Reim in der Mitte und am Ende, führte um so leichter dazu, daß man, wie wir schon erwähnten, die langen Verse theilte, und dadurch die ursprünglich dreizeilige Strophe in eine sechszeilige verwandelte. Nachdem aber in dieser Weise die einzelnen Verse kürzer geworden, ergaben sich leicht neue Combinationen. Eine solche ist die sechszeilige Strophe in der, abermals von dem heiligen Thomas gedichteten Sequenz für das Fronleichnamsfest:

Lauda Sion Salvatorem,
Lauda ducem et pastorem,
  In hymnis et canticis:
Quantum potes, tantum aude,
Quia maior omni laude,
  Nec laudare sufficis.

Preise, Sion, deinen Führer,
Deinen Heiland und Regierer,
  Mit Gebet und Lobgesang;
Was du kannst, das lass' erklingen,
Denn ihn würdig zu besingen
  Ist zu schwach des Liedes Klang.

Die erste Hälfte des trochäischen Septenarius erscheint hier zweimal, dann erst folgt die zweite Hälfte, die catalectische. Die drei letzten Strophen der Sequenz sind wieder anders gebildet. In der drittletzten und in der vorletzten gehen dem catalectischen Verse, statt zwei, drei acatalectische voraus, und in der letzten Strophe sogar vier; die zwei Ersteren sind in Folge dessen achtzeilig, die Letztere zehnzeilig:

Bone pastor, panis vere,
Iesu nostri miserere:
Tu nos pasce, nos tuere,
Tu nos bona fac videre
  In terrâ viventium.
Tu qui cuncta scis et vales,
Qui nos pascis hic mortales,
Tuos ibi commensales,
Cohaeredes et sodales
  Fac sanctorum civium.

Wahres Brod, sich auf uns Arme,
Guter Hirte, dich erbarme,

Weid' uns, birg in deine Arme
Uns, daß einst wir, frei von Harme,
Heil im Land des Lebens sehn.
Der du siehst in Näh' und Weiten,
Hier im Todesthal der Leiden
Mild uns weidest, zu den Freuden
Deines Mahls woll' uns, zur Seiten
Deiner Heiligen, dort erhöhn[1].

Die Strophenbildung des „Lauda Sion" hat auch Jacopone da Todi in seinem „Stabat Mater" zur Anwendung gebracht:

Stand die Mutter voll von Peinen
An dem Kreuz, versenkt in Weinen,
Wo ihr Sohn in Qualen hing;
Durch ihr Herze, leidumfangen,
Unter Seufzen, Angst und Bangen,
Tief das Schwert der Schmerzen ging[2].

Aber auch Schiller hat wieder ihren Werth anerkannt:

Kein Augustisch Alter blühte,
Keines Mediceers Güte
Lächelte der deutschen Kunst;
Sie ward nicht gepflegt vom Ruhme,
Sie entfaltete die Blume
Nicht am Strahl der Fürstengunst[3].

Wieder Andere bildeten dagegen vierzeilige Strophen, in welchen beim ersten und dritten Verse die Mitte und das Ende, der zweite und vierte dagegen unter sich den Reim haben[4]. Ganz nach diesem System

---

[1] Die Uebersetzung nach Schlosser.

[2] Die Uebersetzung nach Storck. (Ausgewählte Gedichte Jacopone's da Todi; deutsch von C. Schlüter und W. Storck. Münster 1864. S. 128.)

[3] Schiller, Die deutsche Muse. — Man vergleiche noch, von demselben Dichter: Die Antiken zu Paris („Was der Griechen Kunst erschaffen . .").

[4]
Adam *vetus* tandem *laetus*
Novum promat can*ticum;*
Fugi*tivus* et cap*tivus*
Prodeat in pu*blicum.*

Eva *luctum,* vitae *fructum*
Virgo gaudens e*didit:*
Nec si*gillum* propter *illum*
Castitatis per*didit.*

Adami a S. Victore (✝ 1177) Sequentiae, n. 3: *Dominica infra octavas Nativitatis Domini,* v. 5. sqq. (Migne, Patrol. tom. 196. col. 1432.)

Die Sequenz beginnt mit den Worten *Splendor Patris et figura.* Die

ist der bekannte Hymnus des heiligen Casimir, *Omni die dic Mariae,* gedichtet; ebenso die „freie Nachbildung“ dieses Hymnus bei Schlosser (2. S. 290):

Sie verehre, daß vom Heere
　Sie der Sünden dich befrei':
Daß vom Bösen dich zu lösen
　Ihre Gnade hülfreich sey.

Auf sie baue, ihr vertraue
　Kindlich stets in aller Noth;
Gnade finden für die Sünden
　Wird, wer ihr vertraut, bei Gott.

Thomas von Celano endlich läßt in seinem „Dies irae“ den catalectischen Vers ganz weg: seine dreizeiligen Strophen entstehen einfach durch die dreimalige Wiederholung der ersten, achtsilbigen Hälfte des Septenarius:

Tag der Rache, Tag voll Bangen,
Schaust die Welt in Glut zergangen,
Wie Sibyll' und David sangen.

Welch' Entsetzen wird da walten,
Wenn der Richter kömmt, zu schalten,
Streng mit uns Gericht zu halten![1]

492. Wer zu urtheilen versteht, der wird, möchte ich glauben, schon auf Grund der wenigen in diesen zwei Nummern von uns gegebenen Andeutungen uns zustimmen, wenn wir der Ansicht sind, daß die von den Meistern der religiösen Poesie den Forderungen ihrer Aufgabe entsprechend geschaffenen metrischen Systeme, als ein Erzeugniß des Geistes und des Geschmackes anerkannt werden müssen, das an ästhetischem Werthe den Systemen der antiken Metrik in keiner Weise nachsteht. Selbst Carriere spricht sich unverhohlen ganz in diesem Sinne aus. Er sieht, und mit vollem Recht, in dieser Weise zu dichten „einen neuen Trieb aus dem Herzen der lateinischen Sprache heraus“. „Oder“, fährt er fort, „täuscht

---

Strophen sind sehr ungleichartig; von vorzüglicher Schönheit ist die letzte, ganz in der Weise des „Lauda Sion“ und „Stabat Mater“ gebaut:

Quos sub umbra Sacramenti,
Iesu pascis in praesenti,
　Tuo vultu satia;
Splendor Patri coaeterne,
Nos hinc transfer ad Paternae
　Claritatis gaudia.

[1] Simrock, Lauda Sion, S. 333.

mich meine Vorliebe für diese Dichtungen, wenn ich behaupte, daß diese Reimweise und accentuirende Rhythmik dem Latein nicht minder angemessen sey[1], als jene aus dem Griechischen entlehnte quantitirende Form des Hexameters und der Ode, durch die Virgil, Properz, Horaz, die Kunstdichtung des Alterthums vollendeten? Ist der Schritt vom Nationalrömischen zu diesen musicalisch empfindungsvollen Reimen größer, als es der Schritt zu jener Rhythmenplastik war? Ich sehe in den mittelalterlichen Meisterwerken nichts Fremdes, Gemachtes; ich fühle, wie die quellende Triebkraft von innen heraus die neue Form erwachsen läßt. Es ist die musicalische Seele der Sache, es ist die Innigkeit der Empfindung die sich selber singt:

O sanctissima,
O piissima,
Dulcis Virgo Maria!
Mater amata,
Intemerata,
Ora, ora pro nobis!

oder:

Ut axe sunt serena
Nocturna sidera,
Ut verna sunt amoena
In campis lilia:

Sic, Virgo, claritatis
Es flore fúlgida,
Sic, Mater, caritatis
Es rore limpida" [2].

Du Hochheilige,
Immer Jungfräuliche,
Gnadenreiche, Maria!
Mutter, verehrte,
Stets unversehrte,
Bitte, bitt' für uns Arme![3]

Wie hell am Himmelsbogen
Die Sterne nächtig glüh'n,
Im Maienstrahl erzogen
Die Lilien prächtig blühn:

---

[1] Von mir unterstrichen.
[2] Carriere, Bd. 3. Abth. 2. S. 264. (Cit. 20*.)
[3] Theils nach Schlosser, theils nach Simrock.

So, Magd, ist deinem Bilde
Der Blüthe Glanz erlaucht,
So, Mutter, bist du milde
Von Güte ganz durchhaucht[1].

Freilich, wer nur den Classicismus versteht und nicht auch den Geist der religiösen Künste, der wird die dem Wortaccent Rechnung tragende Metrik immer für eine Barbarei halten, und mag, sagen wir mit dem verdienten Herausgeber der lateinischen Hymnen des Mittelalters, „diese beschränkte und unrichtige Schulmeinung für sich haben" [2]. Uns wird man dafür erlauben, hier schließlich noch drei Strophen folgen zu lassen aus dem unvergleichlichen Grabgesange des Prudentius, an welchem auch der feinfühligste Classicismus keinen Anstoß nehmen kann, von dessen Lob alle Kritik voll ist, und von dem einst Herder schrieb, es werde „schwerlich jemand seyn, der bei demselben nicht sein Herz von rührenden Tönen ergriffen fühlte" [3]. Der Gesang hat 43 Strophen, jede zu vier Versen, welche anapästisch und alle von gleicher Länge sind[4].

Quidnam sibi saxa cavata,
Quid pulchra volunt monumenta,
Nisi quod res creditur illis
Non mortua, sed data somno?

Iam moesta quiesce querela,
Lacrimas suspendite matres;
Nullus sua pignora plangat:
Mors haec reparatio vitae est.

Sic semina sicca virescunt
Iam mortua, iamque sepulta:
Quae reddita caespite ab imo,
Veteres meditantur aristas.

---

[1] Simrock, Lauda Sion, S. 251. [2] Mone, Bd. 1. S. X.
[3] Herder, Bd. 7. S. 248. (Cit. 439*.)
[4] Das Metrum ist

⏑⏑–́ ⏑⏑–́ ⏑⏑–́ ⏑,

der sogenannte versus paroemiacus, oder dimeter anapaesticus catalecticus in syllabam. Die Ueberschrift der Dichtung lautet: „Hymnus circa exequias defuncti", Cathemerinon n. 10; der erste Vers:

Deus, ignee, fons animarum;
Gott, Feuriger, Urquell der Seelen.

(Migne, Patrol. tom. 59. col. 875. sqq.)

Die drei Strophen welche wir hier geben, sind die 13., 30. und 31., v. 53—56 und v. 117—124.

Was sagt uns die Gruft dort im Felsen?
Was kündet das herrliche Denkmal?
Daß das Pfand so ihnen vertraut ward,
Nicht dem Tode verfiel, daß es schläft nur.

So schweige denn, Trauer und Klage,
So trocknet die Thränen, ihr Mütter;
Die er liebte, soll niemand beweinen:
Wir sterben ja nur um zu leben.

Tief jetzt in der Erde geborgen,
Grünt neu das vertrocknete Saatkorn;
Einst hoch auf dem Halme verjüngt es
Das Bild der früheren Aehre.

§. 4.

Schöpfungen der religiösen Poesie in ungebundener Redeform.

493. Die Oberflächlichkeit der Menge, sagt Aristoteles, bindet den Begriff der Poesie einfach an den metrischen Rhythmus: und „wenn darum jemand ein Thema aus der Heilkunde oder aus der Naturwissenschaft in Versen entwickelt, so nennt sie ihn sofort einen Dichter. Aber Homer und Empedocles[1] haben mit einander nichts gemein, als eben die Art ihrer Verse: und jener heißt mit Recht ein Dichter, dieser hingegen ist vielmehr als Naturphilosoph, denn als Dichter zu bezeichnen"[2]. „Man meint," heißt es in demselben Sinne in Fenelons zweitem Dialoge über die höhere Beredtsamkeit, „man wäre ein Dichter, wenn man in gebundener Redeform etwas vorgetragen oder geschrieben hat. Aber viele Leute machen Verse ohne Poesie, und viele andere sind voll Poesie, ohne daß sie Verse machen"[3]. Wie hiernach keineswegs überall dort Poesie ist wo sich der Vers zeigt, so liegt anderseits in dem Rhythmus wohl ein der Aufgabe der Poesie überaus entsprechendes, sehr wirksames Mittel dieser Kunst, aber nicht ein wesentliches Element ihrer Schöpfungen. Auch die ungebundene Redeform kann dem Dichter genügen, auf das Gefühl mächtig zu wirken, wenn er sie nur zu handhaben, insbesondere ihr Euphonie und Numerus zu geben versteht.

Dieser Gedanke wurde bereits früher ausgesprochen; wir mußten hier auf denselben zurückkommen, damit durch die längere Erörterung über

---

[1] Ein berühmter Philosoph aus der Schule des Pythagoras, Verfasser eines in Herametern geschriebenen Werkes über das Weltall.

[2] Arist. de arte poet. ed. Buhle cap. 2. vulg. 1. n. 6.

[3] Fénelon, p. 54. (Cit. 35*.)

die rhythmischen Systeme niemand verleitet würde, zu übersehen, daß die religiöse Poesie in nicht wenigen Erzeugnissen welche des Verses entbehren, nicht minder groß erscheint, als in den freilich zahlreicheren rhythmischen Gedichten. Erzeugnisse dieser Art finden sich vielfach in den liturgischen Büchern: die „Improperien" am Charfreitag, die Sequenz für das Osterfest („Victimae paschali laudes"), das „Te Deum", die Präfationen des Meßbuches, und analoge Gesänge des Pontificale, sowie viele Responsorien und manche Antiphonen des Breviers, sind nicht etwa bloß als gelungene Gebete zu betrachten, sondern als Werke der religiösen Poesie im vollen Sinne des Wortes. Beweisen können wir das nicht besser, als indem wir zwei Stücke in deutscher Uebersetzung hier folgen lassen, — in welcher die Schönheit des Originals wiederzugeben, freilich fast noch unmöglicher ist, als es bei der metrischen Uebertragung von Versen der Fall zu seyn pflegt.

Der Festgesang zur Weihe der Osterkerze.
(Das „Exultet".)

Die liturgische Feier welche gegenwärtig am Vormittage des Charsamstags gehalten wird, fand ehemals am Abende dieses Tages statt. Sie beginnt mit der Segnung des neuen Feuers, und der fünf zur Einfügung in die Osterkerze bestimmten Weihrauchkörner; hieran schließt sich der Einzug des Clerus in die Kirche, die Weihe der Osterkerze, die zwölf Prophetien, die Weihe des Taufwassers mit der Litanei, das Hochamt mit der kurzen Vesper. In bischöflichen Kirchen wurden, wie im Lateran zu Rom noch jetzt, nach der Weihe des Taufwassers auch noch die Sacramente der Taufe und der Firmung gespendet, und während des ersten Theiles des Hochamtes überdies die Tonsur, die vier niederen und die drei höheren Weihen ertheilt. So nahm die ganze Feier leicht sechs bis sieben Stunden in Anspruch, und dauerte, wenn man damit um die Zeit des Sonnenunterganges begann, bis tief in die Nacht hinein. Das entsprach ganz ihrem Geiste und ihrer Bestimmung; denn sie ist ihrem ganzen Wesen nach nicht etwa eine Feier der Ruhe des Herrn im Grabe, sondern die Feier seiner Auferstehung, die sich ja eben in der Nacht vor dem Ostersonntage vollzog, ohne daß irgend ein Mensch Zeuge derselben gewesen wäre. Die bezeichnete Gewohnheit bestand, wie sich aus Zeugnissen bei Tertullian, Hieronymus, Balsamon, Durandus, ergibt, während des ganzen ersten Jahrtausends unserer Zeitrechnung, und erhielt sich in einigen Kirchen bis in das 14. oder 15. Jahrhundert; in anderen hatte man indeß schon während des 12. Jahrhunderts angefangen, die Feier früher vorzunehmen[1].

Diese Umstände muß man vor Augen haben, um die folgende Dichtung, das „Exultet", richtig aufzufassen. Dasselbe bildet den Gesang, durch welchen der Diacon die Weihe der Osterkerze vollzieht; es ist ein Hymnus der die Auferstehung des Erlösers verherrlicht. Die Osterkerze ist nach Durandus ein Symbol des Erlösers, und soll zugleich an die Säule aus Wolken und aus Feuer erinnern, in welcher der Herr — der Sohn Gottes — in der Wüste seinem auserwählten Volke sichtbar vor-

[1] Nach Benedict XIV., De festis D. N. Iesu Christi et B. Mariae V. libr. 1. c. 8. n. 2.

anzog[1]. Der Verfasser des Hymnus ist unbekannt; nach Martene und Benedict XIV. wäre es wahrscheinlich der heilige Augustin[2].

(Der Diacon.) Aufjubeln sollen jetzt im Himmel die Chöre der Engel; aufjubeln die Geheimnisse Gottes: und die Siegesposaune ertönen ob des Triumphes, den der gewaltige König errungen. Freuen soll auch die Erde sich in den Strahlen so herrlichen Lichtes; und erleuchtet von dem Glanze des Königs der Ewigkeit fühle sie, daß von ihr die Finsterniß des Weltalls gewichen. Mit ihr frohlocke zugleich unsere Mutter, die Kirche, durch dieses Lichtes Strahlen verklärt; daß wiederhallen diese Räume von dem Jauchzen des Volkes. Ihr darum, geliebteste Brüder, die ihr Zeugen seyt der wunderbaren Klarheit dieses Lichtes, rufet an mit mir die Barmherzigkeit Gottes: daß Er, der nicht meines Verdienstes wegen aus Gnade mich beigesellt der Schaar der Leviten, sein Licht über mich ausgieße, und mir verleihe, würdig dieses Osterlicht zu besingen. Durch Jesum Christum unsern Herrn, seinen Sohn, der mit Ihm lebt und regiert in Einigkeit des heiligen Geistes Gott, von Ewigkeit zu Ewigkeit.

(Der Chor.) Amen.

(Der Diacon.) Der Herr mit euch.

(Der Chor.) Auch mit deinem Geiste.

(Der Diacon.) Das Herz nach oben!

(Der Chor.) Es ist bei dem Herrn.

(Der Diacon.) Dank lasset uns singen dem Herrn unserm Gott.

(Der Chor.) Würdig ist's und gerecht.

(Der Diacon.) In Wahrheit würdig ist's und gerecht, dem unsichtbaren Gott und allmächtigen Vater, und seinem eingebornen Sohne, unserem Herrn Jesus Christus, aus aller Kraft des Herzens und Sinnes mit voller Stimme zu singen. Denn Er hat für uns dem ewigen Vater die Schuld Adams gezahlt, und in unendlicher Liebe die Schuldschrift ausgelöscht mit seinem Blute. Heute eben ist ja das Osterfest, da geschlachtet wird das wahre Lamm, dessen Blut die Thürpfosten der Gläubigen heiligt. Dies ist die Nacht, in welcher Du einst unsere Väter, Israels Kinder, die Du herausgeführt aus Aegypten, durch das rothe Meer ziehen ließest trockenen Fußes. Und darum ist es die Nacht, welche die Finsterniß der Sünde durch das Leuchten der Säule verscheucht hat. Dies ist die Nacht, welche heut allüberall auf der Erde Alle die glauben an Christus, scheidet von den Lastern der Welt und dem Dunkel der Sünde, um sie wiederzugeben der Gnade, dem Heiligen sie zu vereinen. Dies ist die Nacht, in welcher Christus die Fesseln des Todes zerbrach, und als Sieger aufstieg aus dem Lande der Todten. Nichts ja half es uns, geboren zu seyn, wäre nicht uns Hülfe geworden durch die Erlösung. O wunderbar gnädiges Walten über uns Deines Erbarmens! O unerfaßliche Huld Deiner Liebe! den Knecht zu erlösen, hast den Sohn du geopfert! O geradezu unentbehrliche Sünde des Adam, die durch Christi Sterben gesühnt ward! O glückliche Schuld, welche Ihn, den Herrlichen, zum Erlöser zu haben verdiente

---

[1] Durand. Rat. Div. Officior. 6. cap. 80.

[2] Benedict XIV. a. a. O. n. 59.

O in Wahrheit selige Nacht, die allein es werth war, die Zeit und die Stunde zu kennen, da Christus erstand aus dem Grabe! Sie ist es von welcher geschrieben steht: „Und es wird glänzen von Licht wie der Mittag die Nacht", „und die Nacht ist das Licht mir in meiner Wonne". Dieser Nacht heiligende Kraft darum macht fliehen die Laster, wäscht die Sünden hinweg; sie gibt die Unschuld den Gefallenen wieder, und den Betrübten die Freude. Fliehen macht sie den Haß, führt die Eintracht zurück, und beugt die Gewaltigen nieder.

(Hier werden vom Diacon die vorher gesegneten fünf Weihrauchkörner in Kreuzform der Osterkerze angeheftet; dann singt derselbe weiter.)

Für diese Nacht denn zum Danke nimm an, heiliger Vater, dies Abendopfer mit Weihrauch, in der feierlichen Weihe dieser Fackel, welche, aus dem Erzeugniß der Bienen, durch die Hand ihrer Diaconen die heilige Kirche dir darbringt. Doch wir vernahmen schon dieser Lichtsäule Preis: so entzünde sie denn zur Verherrlichung Gottes goldfarbenes Feuer.

(Pause, indeß der Diacon an einer der drei Kerzen die er beim Einzug in die Kirche trug, die Osterkerze anzündet.)

Und ob auch ihre Flamme nach den verschiedensten Seiten ausspendet ihr Licht, sie erleidet doch keinen Verlust durch das was sie abgibt. Denn sie findet ihre Nahrung in dem Schmelzen des Wachses, das als den Stoff dieser hochwerthen Fackel seine Mutter, die Biene, erzeugt hat.

(Pause; es werden von dem Lichte der Osterkerze in der Kirche die Lampen angezündet. Ehemals, wo man erst gegen Abend mit der Feier begann, mußten deren offenbar viele seyn.)

O in Wahrheit selige Nacht, welche Aegypten die Beute entriß, um reich zu machen das Volk der Hebräer! Nacht, in der mit der Erde der Himmel sich eint, und was göttlich ist, mit der Menschheit! So beten wir denn, o Herr, daß diese Fackel, zu Deines Namens Ehre geweiht, unvergänglich fortleuchte, das Dunkel dieser Nacht zu zerstreuen. Lass' sie gefallen Dir als wohlriechendes Opfer, und sich mischen mit den Leuchten dort oben. Lass' dem Morgensterne noch ihre Strahlen begegnen: jenem Morgenstern der keinen Untergang kennt; Ihm der, wiedergekehrt aus dem Lande der Todten, in freundlicher Klarheit der Menschheit erglänzt ist. Deßhalb flehen, Herr, wir zu Dir, Du wollest uns Deine Diener, und den gesammten Clerus und das Dir ergebene Volk, gemeinsam mit unserem erhabenen Papste N. und unserem Bischof N., indem Du uns ruhige Zeiten gewährest, während der Freudentage dieser Osterfeier unter Deinem gnädigen Schutze ohne Unterlaß leiten, erhalten und schirmen. Zugleich auch schau' in Gnade herab auf unsern Dir ergebenen Kaiser N.; Du kennst seines Herzens Verlangen: verleih' ihm die Ruhe dauernden Friedens, und den Sieg für das ewige Leben mit all seinem Volke[1].

---

[1] Dieser ganze Satz bezieht sich ausschließlich auf den ehemaligen Kaiser „des heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation". Da es einen Solchen seit dem Jahre 1806 nicht mehr gibt, so wird seitdem der Satz nicht gesungen.

In der deutschen Ausgabe des vorzüglichen Werkes von Dom Guéranger, „Das Kirchenjahr", Bd. 6. S. 626, wird bemerkt, der erwähnte Satz werde „nur

Durch denselben unsern Herrn Jesus Christus, Deinen Sohn, der mit Dir lebt und regiert in Einigkeit des heiligen Geistes Gott, von Ewigkeit zu Ewigkeit.

(Der Chor.) Amen 370).

Grabgesang.

(Nach dem Hochamte, vor der Bestattung der Leiche.)

(Der Chor.) Rette mich, Herr, vor dem ewigen Tode, an jenem schrecklichen Tage, da die Himmel müssen erschüttert werden und die Erde, indeß heran Du ziehst, Gericht der Welt zu halten in Feuer.

(Die Vorsänger.) Zitternd steh' ich und angstvoll, indeß die Untersuchung sich naht, und der kommende Zorn:

(Der Chor.) da die Himmel müssen erschüttert werden und die Erde.

(Die Vorsänger.) Jener Tag, der Tag des Zornes ist er, des Verderbens und des Jammers, ein Tag so groß, der Bitterkeit so voll:

(Der Chor.) indeß heran Du ziehst, Gericht der Welt zu halten in Feuer.

(Die Vorsänger.) Die ewige Ruhe gib ihnen, Herr, und das ewige Licht lass' ihnen leuchten.

(Der Chor.) Rette mich, Herr, vor dem ewigen Tode, an jenem schrecklichen Tage, da die Himmel müssen erschüttert werden und die Erde, indeß heran Du ziehst, Gericht der Welt zu halten im Feuer 371).

Eine Uebersetzung der vorher erwähnten Sequenz für das Osterfest, mit Reimen, und größtentheils auch rhythmisch, gibt Simrock in „Lauda Sion", S. 183.

Fünftes Kapitel.

Die civile und die hedonische Poesie.

I.

Die drei Gattungen der profanen Poesie: die epische, die lyrische, die didactische. Die Werke der Letzteren gehören der civilen Poesie an; epische und lyrische Dichtungen dagegen liefert sowohl die hedonische Poesie als die civile. Beispiele.

494. Die Definitionen der civilen sowohl als der hedonischen Poesie wurden oben (S. 405*) gegeben, und es ist nicht nöthig, daß wir sie hier wiederholen. Da von den Mitteln der Poesie gleichfalls (im dritten Kapitel) bereits die Rede war, und wir die Freiheit in der Erfindung

---

in den zum Kaiserstaate Oesterreich gehörigen Ländern" gesungen. Das ist ein Irrthum. Auch die Angabe auf S. 532 desselben Werkes, bezüglich der Oration am Charfreitag, ist unrichtig. In Oesterreich wird im „Exultet" lediglich, nach dem Namen des Bischofs, der Name des Kaisers eingeschaltet, und am Charfreitag, statt der ehemals für den Kaiser von Deutschland bestimmten Oration, eine andere gesungen: Beides kraft eines Privilegiums vom Jahre 1860.

des Stoffes, sowie die Rücksichten welche dabei einzuhalten sind, schon im siebenten Abschnitt behandelt haben, so bleibt uns an dieser Stelle wenig Besonderes zu sagen übrig.

Von den verschiedenen Arten von Dichtungen welche die Poetik als Erzeugnisse ihrer Kunst aufzuführen pflegt, sind die vorzüglichsten etwa diese:

das Epos oder die Epopöe oder das Heldengedicht; die Ballade, die Romanze, die Legende; die Idylle oder Ekloge; die poetische Erzählung, der Roman;

die Ode, die Elegie, das Lied;

das didactische Gedicht; die Satire; die Parabel; die Fabel; das Epigramm.

Die sieben zuerst aufgeführten Arten gehören der „epischen" Poesie an; die Ode, die Elegie und das Lied der „lyrischen", und die an dritter Stelle genannten der „didactischen" Poesie. Diese Eintheilung der Poesie ist bekanntlich die gewöhnlichste; besonderen Werth hat sie vielleicht nicht: wenigstens gibt es Werke der Poesie, bezüglich deren es, den in der Poetik herrschenden Bestimmungen gegenüber, schwer seyn kann zu entscheiden, welcher Gattung sie zuzuweisen seyen.

Die Werke der epischen Poesie sind objectiv erzählender Natur: sie stellen Erscheinungen aus dem menschlichen Leben dar, — sey es eine größere Gesammtheit einheitlich zusammenhangender Thaten und Ereignisse, sey es nur eine einzelne, — welche sich an eine bestimmte individuelle Person knüpfen. Die lyrische Poesie hat ihren Namen von der Lyra, dem Instrumente, mit welchem der Gesang der Gedichte begleitet wurde; sie wird auch die „melische" Poesie genannt, das heißt der Wortbedeutung nach, die „Liederdichtungskunst" (μέλος, das Lied). Das Wesen dieser Gattung pflegt die Poetik dadurch zu characterisiren, daß sie lehrt, in dem lyrischen Erzeugnisse gebe der Dichter seiner eigenen subjectiven Stimmung Ausdruck, spreche er die Gefühle aus welche, bestimmten Erscheinungen aus dem menschlichen Leben gegenüber, sein Gemüth bewegen. Eben so wenig als ich diese Bestimmung unrichtig nennen will, kann ich sagen, daß mich dieselbe ganz befriedigt; manchen lyrischen Dichtungen gegenüber dürfte sie kaum recht passen wollen. Vielleicht würde der Begriff vollkommen genügend bestimmt, wenn man bloß sagte, lyrisch seyen alle jene Werke der Poesie, welche weder als episch noch als didactisch gelten können. Die didactische Poesie nämlich faßt Erscheinungen aus dem menschlichen Leben ins Auge, welche sich nicht an eine bestimmte einzelne Person knüpfen, sondern an die gesammte Menschheit oder an einen größeren Theil derselben, und führt diesen Erscheinungen gegenüber die allgemeinen theoretischen oder practischen Wahrheiten aus, zu denen dieselben in besonderer Beziehung stehen.

Die Leistungen dieser Gattung, der didactischen, dürften insgesammt

der civilen Poesie zuzuweisen seyn. Epische und lyrische Werke dagegen liefert die hedonische Poesie sowohl als die civile. Aus den Erzeugnissen der Ersteren Beispiele anzuführen, ist wohl nicht nöthig.

Als ein der civilen Poesie angehörendes Epos ist Virgils Aeneide zu betrachten: sie verherrlicht den Stammvater der Gründer Roms, und der Familie des Julius Cäsar und des Augustus. Lyrische Gedichte von civilem Character sind bei Horaz die vierzehnte Ode des ersten, die fünfte und sechste des dritten Buches, die siebente und die sechzehnte Epode [1], und das „Carmen saeculare" [2]. Weniger fruchtbar, als im Alterthum und besonders in Griechenland zur Zeit der Perserkriege und vor denselben, ist die civile Poesie, namentlich wenn man von der didactischen Richtung absieht, in der neueren Zeit; die durchgreifende Verschiedenheit der Staatsverfassungen und des gesammten politischen Lebens erklärt das zur Genüge. Was sie übrigens noch vor zwei Menschenaltern, in den Tagen der Freiheitskämpfe, auf dem Gebiete der Lyrik schuf, das ist großentheils auch heute noch nicht vergessen: Körners feurige Kriegslieder, die patriotischen von Max von Schenkendorf, die Vaterlands- und Freiheitslieder von Ernst Moritz Arndt, die „geharnischten Sonette" von Friedrich Rückert, und ähnliche Werke beweisen, daß der Begriff der civilen Poesie weder eine Fiction ist, noch zu jenen gehört, welche man nur von Leistungen des Alterthums abstrahiren kann.

II.

Die Aesthetik sowohl als die Theorie der Poesie widerspricht sich selber, wenn sie die dramatische Kunst gleichfalls als eine Gattung dieser Letzteren aufführt. Die Unterscheidung einer „selbständigen" und „unselbständigen" Poesie ist unzuläßig: noch mehr aber die Bestimmung Eines „nächsten und unmittelbaren" Zweckes der schönen Künste, welche zu jener Unterscheidung geführt hat.

495. Daß wir die Dramatik nicht, neben der epischen, lyrischen und didactischen Poesie, als eine vierte Gattung dieser Kunst betrachten,

---

[1] O navis, referent in mare te novi —
(*Ad rempublicam,* Od. 1, 14.)
Coelo tonantem credidimus Iovem — (Od. 3, 5.)
Delicta maiorum immeritus lues —
(*Ad Romanos,* Od. 3, 6.)
Quo, quo scelesti ruitis, aut cur dexteris —
(*Ad populum Romanum,* Epod. 7.)
Altera iam teritur bellis civilibus aetas —
(*Ad populum Romanum,* Epod. 16.)

[2] Phoebe, silvarumque potens Diana —
(Pro imperii Rom. incolumitate.)

haben wir bereits im neunten Abschnitt ausgesprochen und begründet. Die Poetik, dünkt uns, geräth mit sich selber in Widerspruch, wenn sie im Beginn für das Darstellungsmittel ihrer Kunst das Wort erklärt, und dann, nachdem die eben noch erwähnten drei Gattungen der Poesie behandelt sind, als vierte Gattung die Dramatik aufführt, welche „objective Erscheinungen aus dem Leben durch Handlung darstelle". Ist diese Erklärung richtig, dann läßt sich doch nicht sagen, das Drama sey ein Werk der Poesie, d. h. der durch das Wort darstellenden Kunst.

Nach Stöckl macht die epische Poesie „objective Erscheinungen und Begebenheiten in ihrer Objectivität gefaßt, zum Gegenstande ihrer Darstellung"; die lyrische „bringt die Gefühle oder Empfindungen zum Ausdruck, welche das Gemüth im Angesichte eines Idealschönen (?) bewegen"; die dramatische aber „vereinigt diese beiden Elemente, und stellt sonach eine Handlung oder Begebenheit in der Weise dar, daß sie die handelnden Personen mit ihrer ganzen subjectiven Gemüthsstimmung als handelnd uns vorführt, und so die Handlung oder Begebenheit unmittelbar vor unseren Augen sich abwickeln läßt" [1]. Ich bitte den Leser, zu urtheilen, ob etwa Schillers Ballade „Die Bürgschaft", oder Webers epische Dichtung „Dreizehnlinden", oder Homers Odyssee, nicht auch „die handelnden Personen mit ihrer ganzen subjectiven Gemüthsstimmung als handelnd uns vorführt", — ob mithin nach einer Definition dieser Art das Werk der dramatischen Kunst von jenem der epischen sich irgendwie unterscheidet. „Vor unseren Augen" freilich kann die epische Poesie nicht „die Handlung sich abwickeln lassen"; aber wenn, wie Stöckl lehrt, „das Darstellungsmittel der Poesie das Wort", und die dramatische Kunst „eine der drei Hauptverzweigungen" eben dieser Poesie ist [2], — dann vermag diese, die dramatische Kunst, das eben so wenig: denn das Wort ist nicht etwas Sichtbares; es wird durch das Ohr wahrgenommen, nicht durch das Auge.

Man halte uns nicht etwa die Auctorität des Aristoteles entgegen, der in seiner Poetik so gut vom Drama handle wie vom Epos. Man kann immerhin die Theorie der Poesie und jene der Dramatik in demselben Werke behandeln, und doch in ihnen zwei von einander verschiedene Künste sehen. Und was insbesondere die Schrift des Aristoteles betrifft, so ist dieselbe nicht als eine Theorie der Poesie zu betrachten, sondern sie ist ein lückenhaftes Bruchstück eines Werkes über mehrere freie Künste. In dem weiteren Sinne des Wortes ist jede hedonische Kunst „Poesie", weil sie die Freiheit hat, ihren Stoff zu erdichten [3]. In diesem weiteren

---

[1] Stöckl, S. 95. (Cit. 59*.) [2] Stöckl, a. a. O. S. 90. 95.
[3] Vgl. N. 291. S. 105* f.

Sinne nahm Aristoteles das Wort, nicht in unserem, in welchem es die eine der zwei redenden Künste bezeichnet: denn er führt als Gattungen der Poesie nicht nur die lyrische und die epische Dichtkunst und die Dramatik auf, sondern auch die Musik und die Orchestik [1].

496. Nothwendiger als diese Erörterung ist übrigens, daß wir auf einen anderen Gedanken eingehen, der uns in dem eben erwähnten „Grundriß" des verdienten Gelehrten überrascht hat. Stöckl wird mir das nicht verdenken; nicht allein, weil es sich dabei schließlich um ein Princip handelt welches für die gesammte Aesthetik zu den fundamentalen gehört, sondern weil ich, indem ich in diesem Punkte ihm widerspreche, zugleich eine Auffassung verwerfe, von der ich selber, früher als Stöckl sie aussprach, in der ersten Auflage dieses Buches mich habe beeinflussen lassen.

„Handelt es sich um die Eintheilung der Poesie," lehrt Stöckl, „so wird gewöhnlich in erster Linie die selbständige Poesie von der unselbständigen ausgeschieden. Der Unterschied zwischen beiden Arten der Dichtkunst wird dann so bestimmt, daß die selbständige Poesie bloß die wesentlichen Zwecke der Kunst verfolgt, und damit keine Nebenzwecke verbindet, während dagegen die unselbständige Poesie zugleich auch den Zweck der Belehrung, Mahnung und Warnung im Auge hat, und demgemäß in ihrer ganzen Gestaltung auch von diesen untergeordneten Zwecken abhängig ist" [2]. Stöckl adoptirt diese, von ihm als die „gewöhnliche" bezeichnete Eintheilung der Poesie: „Es wird daher nun", sagt er bald darauf, „unsere Aufgabe seyn, zuerst die drei Verzweigungen der selbständigen Poesie ins Auge zu fassen, und dann auf zweiter Linie der unselbständigen Poesie unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden." Als Arten der Letzteren werden später (S. 121 ff.) die „didactische, satirische und idyllische Poesie" angegeben.

Mir ist als Vertreter genau derselben Auffassung augenblicklich nur Uschold bekannt [3]. Dieselbe erinnert stark an den im siebenten Abschnitt von uns behandelten Satz von der „absoluten Relationslosigkeit der schönen Kunst", und die aus demselben abgeleitete Lehre, nach welcher

---

[1] Arist. de arte poet. ed. Buhle cap. 1. 2. vulg. 1., coll. cap. 3. 5. vulg. 2. 4.

[2] Stöckl, S. 94. (Cit. 59*.)

[3] „Man theilt die Poesie am zweckmäßigsten 1) in die selbständige und 2) in die unselbständige oder fremden Zwecken dienende. Jene will bloß ergötzen; diese aber verfolgt außer der reinen Ergötzung noch eine andere, ihr selbst und ihrem Wesen eigentlich fremde, und äußeren Zwecken dienende Absicht." — „Die unselbständige Poesie zerfällt in drei Theile: 1) in die didascalische *(sic)*, 2) die satirische, und 3) die idyllische." Uschold, Lehrbuch der Poetik (München 1835) I. S. 28. 92.

die Architectur und die höhere Beredtsamkeit nur „halbfreie" Künste seyn sollen.

Aber bleiben wir bei den angeführten Gedanken Stöckls. Um seine Eintheilung der Poesie beurtheilen zu können, müssen wir offenbar zunächst wissen, was Stöckl unter dem Ausdrucke „die wesentlichen Zwecke der (schönen) Kunst" verstanden haben will. Hören wir ihn deßhalb nochmals. „Schon der Name ‚schöne Kunst' drückt es aus, daß das Object derselben das Schöne sey. Wenn daher jede Kunst darauf ausgeht, eine zweckmäßige Wirkung nach außen zu setzen, so wird auch die schöne Kunst wesentlich den Zweck haben, ein Schönes nach außen zur Darstellung zu bringen. Dieses Schöne kann jedoch nicht ein bloß sinnlich Schönes, sondern es muß ein Idealschönes seyn ... Der nächste und unmittelbare Zweck der schönen Kunst besteht" (somit) „darin, uns das Idealschöne, das Schöne der übersinnlichen Sphäre, durch das Medium eines ihm entsprechenden sinnlich Schönen zur anschaulichen Darstellung zu bringen, und uns durch die Anschauung desselben jenen hohen geistigen Genuß zu bereiten, welchen der Anblick des Schönen seiner Natur nach dem menschlichen Gemüthe gewährt. Das Kunstwerk soll gefallen und soll uns erfreuen; indem es das Idealschöne durch die sinnliche Darstellung unserem geistigen Blicke nahe bringt, soll es jene wonnige Erregung in unserem Gemüthe hervorbringen, die uns innerlich wohlthut und befriedigt." Bald darauf wird dann hinzugefügt, „daß jener nächste und unmittelbare Zweck der schönen Kunst nicht der einzige sey, sondern daß derselbe noch auf einen höheren Zweck hingerichtet sey, und sich zu demselben als Mittel verhalte". Dieser „höhere Zweck" aber sey einerseits „die Verherrlichung Gottes", anderseits „die sittliche Hebung und Veredlung des menschlichen Herzens" [1].

Wäre diese Lehre richtig; wären in der That „die wesentlichen Zwecke der Kunst", — das heißt sämmtlicher schönen Künste, — durch die von Stöckl bezeichneten Zwecke, nämlich den „nächsten und unmittelbaren" und die zwei „höheren", erschöpfend ausgedrückt: dann hätten wir der Unterscheidung einer „selbständigen" und „unselbständigen" Poesie gegenüber immer noch das einzuwenden, daß dieselbe bei allen übrigen von Stöckl aufgeführten schönen Künsten in gleicher Weise hätte ihre Anwendung finden, die Baukunst aber ohne Nachsicht von der Zahl der „selbständigen" schönen Künste hätte ausgeschlossen werden müssen.

Aber es ist nicht der Mühe werth, daß wir auf diese Inconsequenz Gewicht legen: denn das ganze Princip von welchem Stöckl ausgeht, ist unrichtig, beziehungsweise unvollständig und einseitig. So viel ist freilich wahr: die hedonischen Künste dienen unmittelbar und zunächst dem

---

[1] Stöckl, S. 25. 27. 28. 29. (Lit. 59*.)

Zwecke, „uns geistigen Genuß zu bereiten", Werke zu schaffen, die „uns gefallen und uns erfreuen; sie verwirklichen diesen Zweck durch jene Mittel, welche wir bei den einzelnen bezeichnet haben. Die religiösen und die civilen Künste dagegen haben eine ganz andere Aufgabe, einen ganz anderen „nächsten und unmittelbaren Zweck". Man frage einmal die Meister der religiösen Poesie, von Hilarius und Ambrosius und Prudentius bis auf Thomas von Aquin; man frage die Begründer des liturgischen Gesanges, Männer wie Ambrosius und Gregor und Palestrina; man frage die Giotto und Orcagna und Fiesole, oder den Maler des Cölner Dombildes und jenen des Fahnenbildes zu Straßburg; man frage die großen Geister welche einst die christlichen Basiliken, die romanischen Cathedralen, die gothischen Münster gebaut: oder wenn man das vorzieht, man frage nur jenes Genie, das den Parthenon und die Propyläen und den Zeus zu Olympia und die Pallas Athene auf der Acropolis schuf, und mit ihm noch den alten Hausfreund des Cimon, der durch seine Gemälde in der Poikile die Großthaten der Athener verherrlichen mußte; man frage diese Koryphäen in der Geschichte der schönen Künste, sage ich, ob es ihnen bei ihren Arbeiten wirklich allein, oder auch nur vorzugsweise und zunächst, darum zu thun war, „uns das Idealschöne durch das Medium eines sinnlich Schönen zur anschaulichen Darstellung zu bringen, und uns dadurch hohen geistigen Genuß zu bereiten", ob sie mithin „den nächsten und unmittelbaren Zweck" ihrer Schöpfungen in der That darin sahen, daß dieselben „in unserem Gemüthe jene wonnige Erregung hervorbrächten, die uns innerlich wohlthut und befriedigt". Freilich, — um einen Gedanken Plato's zu wiederholen, — die Bezeichneten „würden, eben weil sie Männer der Kunst sind, dem so Fragenden nicht die verletzende Antwort geben: ‚Einfältiger Mensch, du bist wahnsinnig!'" [1] aber sie würden jedenfalls — lächeln über die naive Gelehrsamkeit des neunzehnten Jahrhunderts.

Wer etwa verlangen sollte, daß wir das beweisen, den würden wir bloß ersuchen, das in diesem zweiten Buche Enthaltene mit einiger Aufmerksamkeit zu lesen. Gerade das wenigstens kann dem Buche vielleicht einigen Werth verleihen, daß die eben so unwissenschaftliche als für die schönen Künste verderbliche Lehre der Neuzeit, von der Kunst die „sich selber Zweck" sey, in demselben ganz und mit der Wurzel beseitigt erscheint, während uns dies in der ersten Auflage nur theilweise und unvollständig gelungen war. Ein Ausfluß eben dieser Lehre, oder genauer, eine Folge sey es der Unklarheit und Befangenheit welche durch dieselbe herbeigeführt wurde, sey es einer unvorsichtigen Condescendenz zu der man ihr gegenüber sich verleiten ließ, ist aber sowohl der Irrthum, als ob

[1] Plat. Phaedr. Steph. p. 268e. Bip. 10. p. 367.

alle schönen Künste sich Einem und demselben „nächsten und unmittelbaren" Zwecke dienstbar machen ließen, als die in Rede stehende einseitige Bestimmung dieses Zweckes „der schönen Kunst".

Stöckl seinerseits gibt für seine Lehre gar keinen Beweis; wenn nicht derselbe etwa in dem Satze liegen soll: „Schon der Name ‚schöne Kunst' drückt es aus, daß das Object derselben das Schöne sey" (oben S. 481*). Aber abgesehen davon, daß Beweise aus dem Namen, solange sie ganz allein stehen, kaum jemals entscheidend seyn können, ist ja dieser Name vollkommen gerechtfertigt auch durch jene Erklärung, welche wir im Anfange dieses zweiten Buches gegeben haben[1]. Ueberdies aber hat derselbe, wo es sich um einen Beweis handelt, sehr wenig Bedeutung. Jene Zeiten in denen, sey es im alten Hellas sey es später in christlichen Ländern, die schönen Künste die Tage ihrer höchsten Blüte sahen, kannten gar keine „schönen Künste", und noch viel weniger Eine „schöne Kunst": sie unterschieden nur „freie" und „mechanische" Künste, und manche der Ersteren wurden insbesondere, in Rom „edle" Künste genannt, *artes bonae*, in Griechenland aber „nachahmende" oder besser „darstellende", μιμήσεις[2]. Erst eine viel spätere Zeit fing an, von „schönen Künsten" zu reden, ohne jemals klar zu sagen, in welchem Sinne sie eigentlich diesen Ausdruck nehme; vermuthlich kam derselbe von dort zu uns herüber, wo auch die für uns glücklicherweise unübersetzbaren *beaux esprits* zu Hause sind.

Daß wir die „Eintheilung der Poesie" in eine „selbständige" und „unselbständige", von der wir ausgegangen sind, als wissenschaftlich zuläßig nicht anzuerkennen vermögen, müssen wir hiernach wohl nicht mehr ausdrücklich sagen.

---

[1] N. 231. S. 6*.

[2] Arist. de arte poet. ed. Buhle cap. 2. init. vulg. 1.

Man wolle den letzten Gedanken nicht so nehmen, als ob die Römer unter dem Ausdruck „artes bonae" ausschließlich und genau gerade jene Künste verstanden hätten, von denen Aristoteles und Plato sagen, daß sie „μιμήσεις" seyen.

Dreizehnter Abschnitt.

Die Musik.

Erstes Kapitel.

Allgemeines.

§. 1.

Die Musik wirkt physiologisch auf die sinnliche Urtheilskraft.

I.

Schiller, Plato, Cicero, St. Augustin, Shakespeare, als Zeugen des mächtigen Einflusses der Musik auf das Gemüth des Menschen. Derselbe erklärt sich durch die in der Ueberschrift ausgesprochene physiologische Thatsache.

497. „Der Weg des Ohres ist der gangbarste und nächste zu unserem Herzen: Musik hat den rauhen Eroberer Bagdads bezwungen, wo Mengs und Coreggio alle Malerkraft vergebens erschöpft hätten" [1]. Es ist nicht nothwendig, die Wahrheit des in diesen Worten ausgesprochenen Gedankens zu beweisen; Jedermann weiß, daß es keine Kunst gibt, welche so unmittelbar auf unser Gemüth wirkt, und in gleichem Maaße dazu angethan ist, es je nach ihrer Beschaffenheit anzuregen, uns heiter oder ernst, wehmüthig oder freudig zu stimmen, wie die Tonkunst:

Wie in den Lüften der Sturmwind saust,
Man weiß nicht, von wannen er kömmt und braust,
Wie der Quell aus verborgenen Tiefen:

---

[1] Schiller, Ueber das gegenwärtige deutsche Theater. (Bd. 10. S. 63.)
Als Sultan Murad IV. im Jahre 1638 die Stadt Bagdad erobert, und befohlen hatte, alle Gefangenen niederzumetzeln, da soll das Lied eines persischen Lautenspielers ihn so tief ergriffen haben, daß er in Thränen ausbrach, dem Morden Einhalt that, und den Sänger mit sich nach Constantinopel nahm.

So des Sängers Lied aus dem Innern schallt,
Und wecket der dunklen Gefühle Gewalt
Die im Herzen wunderbar schliefen[1].

„Plato hat vollkommen Recht," bemerkt Cicero: „es gibt nichts, das auf empfängliche weiche Herzen so mächtig wirkt, wie die wechselnden Töne der Musik. Der Einfluß den sie nach beiden Seiten ausüben, läßt sich mit Worten gar nicht schildern: sie wecken das erschlaffte Gemüth zu neuem Leben, sie beruhigen es wenn es erregt ist; hier sänftigen sie dasselbe, dort spannen sie es zu energischer Bewegung" 372). „Selbst die Worte der heiligen Schrift", schreibt in demselben Sinne St. Augustin, „stimmen unser Gemüth wirksamer zu warmer inniger Andacht, wenn sie in entsprechender Weise gesungen werden, als wenn man sie ohne Gesang vortragen hört. Ueberhaupt müssen alle Gefühle unseres Herzens, je nach ihrer Verschiedenartigkeit, mit bestimmten Modulationen des tonischen Vortrags und des Gesanges in einer geheimen, mir unerklärlichen Verwandtschaft stehen, in Folge deren sie dann durch diese Modulationen in unserer Seele wachgerufen werden" 373). Unempfindlichkeit den Tönen der Musik gegenüber ist darum ein Zeichen von Rohheit und Herzlosigkeit; oder sie ist nach Shakespeare vielmehr noch schlimmer: sie ist widernatürlich, und darum ein Beweis von Verwilderung des Gemüths und innerer Verderbtheit:

Der Mann der nicht Musik hat in ihm selbst,
Den nicht der Töne süßer Einklang rührt,
Taugt zu Verrath, zu Räuberei und Tücken;
Schwarz wie die Nacht ist seines Herzens Sinnen,
Und sein Gemüth ist finster wie der Erebus.
Trau' einem Solchen nie![2]

Doch wie wir schon sagten, die Thatsache, daß die Tonkunst naturgemäß das menschliche Herz mächtig ergreift, bedarf keineswegs eines Beweises. Die seltsame Ansicht Zimmermanns, der eine Musik für möglich hält „bei welcher sich gar nichts fühlen ließe", dürfen wir ruhig den Freunden der formalistischen Aesthetik überlassen, und dabei unserseits mit Lotze überzeugt seyn, daß eine solche Musik sich ungefähr gerade so ausnehmen müßte, wie mitunter in gelehrten Büchern gewisse Sätze „bei denen sich gar nichts denken läßt"[3]. Aber je unabweisbarer die Thatsache selber sich aufdrängt, desto verborgener scheint ihre Ursache zu seyn, desto schwieriger deßhalb ihre Erklärung:

[1] Schiller, Der Graf von Habsburg.
[2] Shakespeare, Der Kaufmann von Venedig, 5, 1.
[3] Vgl. Lotze, S. 482. (Cit. 18.)

Ein Regenstrom aus Felsenrissen,
Er kommt mit Donners Ungestüm,
Bergtrümmer folgen seinen Güssen,
Und Eichen stürzen unter ihm;
Erstaunt, mit wollustvollem Grausen,
Hört ihn der Wanderer, und lauscht;
Er hört die Fluth vom Felsen brausen
Doch weiß er nicht, woher sie rauscht:
So strömen des Gesanges Wellen
Hervor aus nie entdeckten Quellen[1].

Die Untersuchungen von Helmholtz, von denen Lotze einen Theil wiedergibt, so scharfsinnig sie auch sind, machen auf mich nicht den Eindruck, als ob sie, für sich allein wenigstens, viel dazu beitrügen, diese „nie entdeckten Quellen" bloßzulegen; eben so wenig befriedigt mich die Darstellung, in welcher Lotze (a. a. O.) seine eigenen Anschauungen entwickelt. Ich glaube, es läßt sich in die dunkle Frage einige Klarheit bringen, wenn wir einen andern Weg einschlagen.

498. Bereits im vorigen Abschnitte (463. S. 407*) waren wir veranlaßt zu erwähnen, daß die psychischen Vorgänge um die es sich handelt, die Gemüthsbewegungen nämlich oder die Gefühle, — Heiterkeit, Freude, Schmerz, Wehmuth, Mitleid, Andacht, Ehrfurcht, Liebe, Sehnsucht, Hoffnung, Reue u. s. w., — Thätigkeiten des gesammten (des höheren und niederen) Strebevermögens sind. Auf die Frage die wir an jener Stelle zu erörtern hatten, wie nämlich im Allgemeinen die Poesie vorgehen müsse, um auf das Gemüth zu wirken, und die in ihrer Aufgabe liegenden Gefühle in demselben anzuregen, ergab sich damals die Antwort, die bezeichnete Kunst müsse ihre Leistungen so einzurichten suchen, daß dieselben dazu angethan seyen, — ohne Beeinträchtigung der intellectuellen Auffassung, — die Phantasie und die sinnliche Urtheilskraft zu möglichst lebhafter Thätigkeit in den Stand zu setzen und zu veranlassen (S. 410*). Die Poesie ist an das Wort gebunden; die Worte mit ihrem Inhalt aber werden unmittelbar nur von der Vernunft erfaßt, und erst durch dieses höhere Vermögen kann deßhalb die Poesie auf die genannten zwei niederen einwirken. Bloß jene Mittel dieser Kunst welche wir unter dem „Wohlklang der poetischen Sprache" zusammengefaßt haben, — die Euphonie, der Numerus, der Rhythmus, der Reim, — afficiren unmittelbar nicht ausschließlich die Vernunft, sondern auch unabhängig von dieser gleichzeitig die sinnliche Urtheilskraft.

Eben dieses Letztere nun ist gleichfalls dem gesungenen Tone der

[1] Schiller, Die Macht des Gesanges.

menschlichen Stimme eigen. Wie der Wohlklang der Rede, ebenso, aber in viel höherem Grade, wirkt darum auch die Musik unmittelbar und direct auf die sinnliche Urtheilskraft, und regt sie zu einer je ihrer Besonderheit entsprechenden Thätigkeit an. Diese physiologische Thatsache ist es, durch welche sich, einigermaßen wenigstens und dem Wesentlichen nach, die geheimnißvolle Macht erklärt, womit die in Rede stehende Kunst das menschliche Gemüth zu ergreifen pflegt. Wir wollen die angegebene Thatsache in dem Folgenden weiter begründen.

II.

Beweis der physiologischen Thatsache aus mehrfachen Erscheinungen im Leben der Vögel, — aus den Wirkungen der Musik bei vielen Thierarten, — und aus verschiedenen anthropologischen Vorgängen.

499. Die allgemeinere Thatsache zunächst, daß der von der Weisheit Gottes getroffenen Ordnung gemäß bestimmte Töne, beziehungsweise die Musik, auf die sinnliche Urtheilskraft mancher Sinnenwesen in bestimmter Weise einwirken, ist durch vielfältige Beobachtungen außer Zweifel gestellt. Hinsichtlich der Vögel insbesondere hat Altum, der ausgezeichnete Ornithologe, den schlagenden Beweis geliefert, daß verschiedene Laute ihrer Stimme sowohl, als namentlich die höchste Leistung derselben, der Gesang, für bestimmte Lebensverrichtungen dieser Thiere von der höchsten Bedeutung sind: und zwar für solche Lebensverrichtungen, welche eben von einer Thätigkeit der sinnlichen Urtheilskraft wesentlich abhangen [1]. Auf den „Warnungsruf" den eine Krähe, eine Dohle, ein Kiebitz ergehen läßt, kommen sofort alle in einem entsprechenden Umkreise sich befindenden Vögel derselben Art zusammen, und erheben Lärm und Geschrei, wodurch der sich nähernde Feind vertrieben wird. Der Warnungsruf der Henne, oder der Alten bei anderen Arten, veranlaßt unverzüglich die Jungen, sich still zu verhalten, sich zu drücken oder zu verkriechen. „Im Geister Holze, einem gemischten Hochwalde bei Oelde in Westphalen," erzählt Altum, „hatte ich mich vor vielen Jahren mit einem Freunde auf den Hühnerhabicht bei seinem Horste aufgestellt. Die Drosseln sangen munter, lebhaft zwitscherten und schäkerten die Staare, Rothkehlchen und andere Vögel trugen eifrig ihre Lieder vor. Lange warteten wir zwischen den lauten Sängern. Da plötzlich erschallt von einem der munteren Vögelchen ein nicht eben starker, fremdartiger, einfacher, sehr markirter Ton; es war der Warnungsruf einer Singdrossel, welche oben auf hoher Warte den nahen Feind erblickt hatte; ein ähnlicher

[1] Vielleicht ist es nicht überflüssig, den Leser zu erinnern, daß wir im Anfange, S. 10 Note, kurz angegeben haben, was die „sinnliche Urtheilskraft" sey.

Ton ward fast im selben Augenblicke noch hier und dort vernommen, und urplötzlich trat eine, dem fröhlichen munteren Lärm gegenüber fast unheimliche Stille ein, kein Vogel rührte sich, keiner ließ auch nur einen Laut vernehmen, und im Nu war auch der Räuber da, und schwang sich geschickt durch die Baumkronen zum Horste. Aehnliche Beobachtungen habe ich später anzustellen oftmals Gelegenheit gehabt."

Wie erklären sich Thatsachen dieser Art? Nicht durch die widersinnige Hypothese jener Männer, die sich berufen zu fühlen scheinen, um jeden Preis die Scheidewand niederzureißen welche den Menschen vom Thiere trennt: sondern einzig in jener Weise, wie schon Thomas von Aquin dieselben verstand. Der „Warnungsruf" veranlaßt die Vögel zu einem entsprechenden Thun: jedes Thun des nicht mit Vernunft begabten Sinnenwesens setzt aber eine Thätigkeit des Strebevermögens voraus, einen bejahenden oder verneinenden Strebeact, eine Regung die entweder strebender oder fliehender Art ist[1]. Und jede Regung des Strebevermögens in dem Sinnenwesen setzt ihrerseits wieder eine Wahrnehmung, eine perceptive Thätigkeit der sinnlichen Urtheilskraft voraus. Der physiologische Gang in den angeführten Erscheinungen ist mithin dieser: vermittelst des Gehörs vernimmt der Vogel den Warnungsruf; dadurch erzeugt sich in seiner sinnlichen Urtheilskraft die Auffassung einer unmittelbar drohenden Gefahr von bestimmter Art; an diese Auffassung schließt sich mit natürlicher Nothwendigkeit eine Strebethätigkeit, die Furcht nämlich, und die Begierde der Gefahr zu entgehen: und die Folge dieser Strebung ist das vorher characterisirte Thun oder Sich-Verhalten. Wir haben mithin die Thatsache um die es sich für uns handelt: bestimmte Töne wirken auf die sinnliche Urtheilskraft in bestimmter Weise ein.

Altum liefert übrigens noch weitere Züge, aus denen sich die nämliche Folgerung ergibt. Die Stimme der jungen Vögel reizt die Alten zu ganz bestimmtem Thun, z. B. zum Füttern; die Stimme der Alten lockt die Jungen herbei; jene der Beute zieht den Räuber zu ihr hin. Der „Lockton", dessen Bedeutung in seinem Namen liegt, tritt gerade bei jenen Vögeln am häufigsten auf welche gesellschaftlich leben und auch das vorzüglich nur zu der Zeit, wo sie geschaart seyn müssen, um ihre Aufgabe zu lösen. Was aber den Gesang der Vögel betrifft, so ist „jeder Vogelgesang Paarungsruf, und steht als solcher mit dem Lachen des Spechtes, dem Fauchen der Eule, dem Schreien des Bussards, dem Rufen des Kukuks, dem Schilken des Sperlings, dem Trillern des Brachvogels, und unzählig vielen anderen Rufen und Lauten die wir nicht Gesang nennen, auf durchaus gleicher Stufe. Er ist die erste Aeußerung des aus einer langen Kette der verschiedensten Thätigkeiten

[1] Die *passio* der Scholastik, das πάθος der peripatetischen Schule.

zusammengesetzten Fortpflanzungsgeschäftes; ja er ist ein integrirender Theil desselben, der die übrigen einleitet, vorbereitet, und die erste Zeit hindurch noch begleitet: ohne ihn können sogar die übrigen Theile dieses Geschäftes nicht in der nothwendigen Vollkommenheit vorgenommen werden"[1]. Ich habe wohl nicht nöthig, eingehend nachzuweisen, daß der Gesang des Vogels diesen seinen eigentlichen und primären Zweck nur erfüllen kann, indem er in der sinnlichen Urtheilskraft des anderen bestimmte Thätigkeiten hervorruft.

Die Thatsache von der wir reden, die Empfänglichkeit der sinnlichen Urtheilskraft für die Einwirkung musicalischer Töne, tritt übrigens, vielfachen seit alter Zeit bekannten Beobachtungen zufolge, auch bei manchen anderen Thieren hervor: so bei der Spinne, der Eidechse, dem Fische, dem Hunde, dem Elephanten, dem Pferde.

Beachte nur die wilde flüchtige Heerde,
Der ungezähmten jungen Füllen Schaar:
Sie machen Sprünge, blöken, wiehern laut,
Wie ihres Blutes heiße Art sie treibt;
Doch schallt nur die Trompete, oder trifft
Sonst eine Weise der Musik ihr Ohr,
Da siehst du, wie sie mit einander stehn,
Den wilden Blick verkehrt in sinnend Staunen
Durch süßer Töne Macht. Drum lehrt der Dichter,
Gelenkt hab' Orpheus Bäume, Felsen, Fluthen:
Weil so verstockt, so hart, so wüthig nichts,
Das nicht Musik auf eine Zeit verwandle[2].

Vier oder fünf andere Beispiele derselben Art wurden im Anfange des ersten Buches bereits erwähnt (19. S. 31).

500. Hiernach wird man es wohl kaum befremdend finden wollen, was wir am Schlusse des letzten Artikels aussprachen: daß nämlich auch im Menschen die sinnliche Urtheilskraft von den Tönen afficirt werde, und darum die Musik physiologisch und mit natürlicher Nothwendigkeit auf ihn einwirke. Wäre dem nicht so, dann wäre es alten Schriftstellern sicher nicht eingefallen, zu berichten, daß von den Pythagoräern durch die Musik „Fieber vertrieben, Wunden geheilt, Wahnsinnige wiederhergestellt" worden seyen, oder daß „die phrygische Tonart sehr wirksam sey, die Ischias (Hüftweh) zu heben"[3]; dann bliebe es uner-

[1] Die bisher angeführten Züge sind dem eben so verdienstvollen als interessanten Werke von Altum entnommen: „Der Vogel und sein Leben" (Münster 1868, 3. Aufl.) S. 105. 108. 112. 73.

[2] Shakespeare, Der Kaufmann von Venedig, 5, 1.

[3] Vgl. Ambros, Bd. 1. S. 325. (Cit. 70*.)

klärlich, daß der Ton der Orgel, wie Ambros bezeugt, „auf nervenschwache Personen so einwirken kann, daß sie ohnmächtig werden“ [1]; dann würde es schwerlich jemals einer Mutter in den Sinn gekommen seyn, ihr Kind „in Schlaf singen“ zu wollen; dann müßte, wo ein Kriegsheer zur Schlacht auszieht, mit Ausnahme der Signaltrompete jedes musicalische Instrument ganz überflüssig gefunden werden; dann müßten Züge wie dieser, daß „der auf einem Schiffe in Gefangenschaft gehaltene junge Eskimo Myuk sich durch ein kurzes Solfeggio

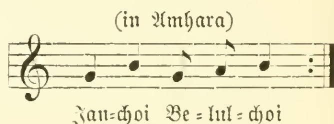


das er immer und immer wieder absang, zu trösten suchte“, — oder daß „in den Ländern von Abessinien, wen ein Kummer drückt, sich durch unaufhörliches Herunterschreien einer kurzen Melodiephrase

(in Tigre)



(in Amhara)



so lange zu erleichtern sucht, bis er sich getröstet fühlt“ [2]: solche Züge, sage ich, müßten dann der Psychologie als unlösbare Räthsel gelten. Auf Grund des Satzes dagegen von dem wir handeln, erklären sich die angeführten Erscheinungen, und alle ähnlichen, ohne Schwierigkeit.

Die drei ersten Klassen gehören ganz der physiologischen Ordnung an. Wirkt die Musik auf die sinnliche Urtheilskraft, dann werden von ihr, durch Vermittlung dieser Letzteren, auch bestimmte, ihrer Beschaffenheit entsprechende Regungen im niederen Strebevermögen erzeugt. Das Organ dieses Vermögens ist aber das Ganglien=Nervensystem, auch das vegetative, das organische, das splanchnische, das sympathische Nervensystem genannt. In diesem Nervensystem bringt folglich die Musik mit der Strebethätigkeit die sie veranlaßt, eine Alteration hervor, eine Disposition bestimmter Art. Das nämliche Nervensystem ist aber zugleich dasjenige, von welchem sämmtliche Organe des vegetativen Lebens bedient werden und abhangen: es erscheint mithin ganz natürlich, wenn die Musik auf gewisse Vorgänge im leiblichen Organismus welche eben dem vegetativen Gebiete angehören, wie Einschlafen, Ohnmacht und selbst Hebung mancher krankhafter Zustände, unter entsprechenden Bedingungen sichtbaren Einfluß übt.

Noch näher aber als die vegetative Seite, liegt der Musik auf eben diesem Wege das Gemüth des Menschen. Das niedere Strebevermögen

[1] Ambros, Bd. 2. S. 67.
[2] Forkel, Geschichte der Musik, 1. S. 94. (Bei Ambros, 1. S. 6 f.)

bildet ja eben den einen wesentlichen Theil des Gemüths (498. S. 486*); indem die Musik, wie wir eben bemerkten, mittelst der sinnlichen Urtheilskraft jenes afficirt, veranlaßt sie in dem Gemüthe die entsprechenden Regungen um so leichter, je mehr in dem Menschen die vernünftige Seite seiner Natur von der sensitiven abhängig ist.

§. 2.

Das Wesen und der Begriff der Musik.

Die Musik in ihrem Verhältnisse zur Poesie. Die Melodie. Der musicalische Rhythmus, ein wesentliches Element der Letzteren. Definition der Musik. Diese Kunst wirkt psychologisch-physiologisch. Zwei weitere Folgerungen.

501. Aus dem in dem Vorhergehenden festgestellten Satze begreift sich die Thatsache, deren wir im Anfange des zwölften Abschnittes gedachten: daß nämlich ehemals die Poesie und die Musik als eine einzige Kunst betrachtet, und die Erzeugnisse der Ersteren nicht gelesen, auch nicht einfach gesprochen, sondern mit Begleitung eines Instrumentes gesungen wurden. Die Musik gehört eben zur Poesie; sie bildet ein hervorragendes Mittel, oder vielmehr weitaus das vorzüglichste, die Poesie in ihrer Thätigkeit zu unterstützen, die Wirkung derselben sicherzustellen und bedeutend zu erhöhen: sie ist darum wie ein integrirendes Moment dieser Kunst. Allerdings *kann* die Poesie allein auftreten; sie besitzt auch ohne die Musik genügende Mittel, um jene Gefühle die sie beabsichtigt, wirksam anzuregen. Aber wenn mit diesen Mitteln noch die unmittelbare Einwirkung auf die sinnliche Urtheilskraft sich verbindet: wenn das Erzeugniß der Poesie nicht in todten Buchstaben, auch nicht durch gesprochene Worte uns vorgeführt, sondern in jener Weise, mit jenem Wechsel der Töne und des Zeitmaaßes, mit jener Geschwindigkeit, Ruhe, Langsamkeit, Erregtheit, welche je sein Inhalt und sein besonderer Zweck erheischt, vor uns gesungen wird: dann müssen die Gefühle um die es sich handelt, nicht nur viel sicherer, sondern auch in wesentlich größerer Intensität sich in uns erzeugen, viel mächtiger und tiefer unser Gemüth ergreifen. Ein Jeder weiß es ja aus eigener Erfahrung: „der Text eines Stückes mag noch so poetisch seyn, sein Eindruck ist matt im Vergleich mit jenem den es, durch Musik erwärmt, adäquat componirt und gesungen, hervorbringt“ [1].

Jede Leistung der Musik setzt sich, wie aus dem Gesagten schon hervorgeht, aus zwei wesentlichen Elementen zusammen: das eine ist das Werk der Poesie, der „*Text*“; das andere wird gebildet durch die Gesammtheit der tonischen Elemente, welche man „*die Melodie*“ oder

[1] Lasaulx, S. 131. (Cit. 19*.)

„die (musicalische) Weise“ nennt. Das Wort Melodie bezeichnet also eine Folge gesungener Töne, welche sich eignet, den Ausdruck eines Erzeugnisses der Poesie zu unterstützen, und seine Wirksamkeit zu verstärken.

502. Es leuchtet von selber ein, daß eine Folge von Tönen für einen Zweck wie der eben bezeichnete unmöglich dienen kann, wenn in denselben, was ihre Dauer angeht, nicht ein nach richtigen Grundsätzen geregelter Wechsel hervortritt; daß mithin eine Melodie ohne Rhythmus nicht denkbar ist. Denn zunächst muß offenbar die wechselnde Länge und Kürze der Silben in dem poetischen Texte, der in diesem herrschende poetische Rhythmus beziehungsweise Numerus, in der Dauer der Töne die gebührende Berücksichtigung finden. Aber nicht das allein. Die natürliche Weise in welcher das lebendige, das nimmer ruhende Menschenherz empfindet; die wechselnde Klarheit der Vorstellungen in welchen die Gegenstände der Gemüthsregungen erfaßt werden sollen; die verschiedene Bedeutung dieser Gegenstände selbst; die hieraus hervorgehende verschiedene Stärke endlich der nach einander zu weckenden Gefühle: diese Momente insgesammt bringen es nothwendig mit sich, daß die Gefühle nicht alle von gleicher Dauer sind, sondern auch in dieser Beziehung Wechsel und Mannichfaltigkeit zeigen. Muß dieser Wechsel schon im Texte selbst hervortreten, so ist das offenbar bei der Melodie noch viel unerläßlicher. Ihre Elemente können unmöglich alle die gleiche Länge haben; vielmehr werden nothwendig kürzere Töne mit länger angehaltenen, rascher verstummende mit gedehnten fort und fort abwechseln. Und das Gesetz dieses Wechsels wird nicht der Zufall, nicht die Willkür seyn, noch auch eine bloß äußerliche Symmetrie; sondern die Natur und Eigenthümlichkeit der dem jedesmaligen Texte entsprechenden, durch diesen und die Musik hervorzurufenden Gemüthsregungen, und mittelbar die Besonderheit der Dinge die den Gegenstand der Letzteren bilden, wird denselben für jede Melodie bestimmen.

Wenn hiernach der musicalische Rhythmus nichts Anderes ist, als eben dieser, dem poetischen Rhythmus oder dem Numerus des Textes und zugleich der Natur der dem Inhalte entsprechenden, durch die Musik zu fördernden Gefühle möglichst angemessene Wechsel in der Zeitdauer der einzelnen Töne, dann leuchtet von selbst ein, daß die Melodie ohne denselben nicht seyn kann, daß er vielmehr als ein wesentliches Element der Melodie, mithin als in ihrem Begriff enthalten, zu gelten hat.

503. Wollen wir das Wesen der Kunst von der wir reden, durch eine eigene Definition ausdrücken, so können wir hiernach sagen: Die Musik ist die Kunst, die Wirksamkeit von Schöpfungen der Poesie durch die Melodie zu erhöhen. Hieraus ergibt sich

von selbst, daß die Musik in denselben drei Formen auftreten kann, die wir auch bei anderen Künsten, insbesondere bei der Poesie unterscheiden mußten: als religiöse, als civile, und als hedonische Kunst.

Auf Grund dieser Definition in Verbindung mit dem Früheren, läßt sich jetzt leicht und einfach die Weise bestimmen, in welcher die Leistungen der Musik das Gemüth des Menschen ergreifen und in Bewegung setzen. Ihre Wirksamkeit ist als psychologisch-physiologisch zu bezeichnen. Der Text des Musikstückes, das Erzeugniß der Poesie, afficirt das Gemüth auf jene Weise, die wir im zwölften Abschnitt (Kapitel 2) characterisirt haben; seine Wirkung wird dem Wesentlichen nach durch das höhere Erkenntnißvermögen vermittelt: das ist der psychologische Weg, das Gemüth des Menschen zu ergreifen. Das andere Element dagegen der musicalischen Leistungen, die Melodie, wirkt zunächst und unmittelbar rein physiologisch. Sie wendet sich nicht, wie die Poesie, durch Vermittelung der Vernunft und des höheren Strebevermögens, sondern direct und unmittelbar, an die sinnliche Urtheilskraft, und durch diese sofort an das niedere Strebevermögen, als den einen Theil des Gemüths, und erzeugt, insofern sie eben dem Inhalte und dem Zwecke des poetischen Textes vollkommen angepaßt ist, in diesem niederen Vermögen die nämlichen Regungen, welche ihrerseits die Poesie auf dem psychologischen Umwege herbeizuführen gleichfalls bestrebt ist.

Hieraus ergibt sich nun wiederum, weßhalb die Anlage zur Musik in vorzüglicher Weise von der Beschaffenheit des Nervensystems abhängig erscheint, namentlich des vegetativen oder sympathischen, welches das Organ des niederen Strebens, und unter dieser Rücksicht des Gemüthes ist; ferner, warum die Musik häufig stark erregend auf die Nerven wirkt, anhaltende, angestrengte Beschäftigung mit dieser Kunst aber leichte Ueberreizung und krankhafte Zustände derselben zur Folge hat. Anderseits tritt uns in der bezeichneten Weise des Wirkens der Musik der Grund entgegen, warum die Letztere in so hohem Maaße dem Mißbrauche offen steht, und so leicht entartet. Die zwei sensitiven Vermögen an welche sie sich wendet, und die sie mit physischer Gewalt ergreift, sind in der menschlichen Natur seit dem Falle Adams eben der materielle Sitz des Hanges zum Bösen, und das Werkzeug einer hervorragenden Klasse von Sünden.

§. 3.

Die Harmonie.

Der „homophone" und der „polyphone" vielstimmige Gesang. Der „technische" Rhythmus, im Gegensatze zu dem „natürlichen". Der selbständige, von der Melodie unabhängige Rhythmus, und seine physiologische Wirksamkeit.

504. Nichts liegt näher, als daß sich mehrere Stimmen zum Vortrage desselben Gesangstückes vereinigen. Dabei können alle dieselbe

Melodie singen: die Wirkung der Vereinigung wird nicht nur die physisch größere Stärke des Gesanges seyn, sondern in höherem Verhältniß als diese wird auch die psychologisch-physiologische Wirksamkeit der Leistung zunehmen.

Aber eben diese Vereinigung einer größeren Anzahl von Stimmen macht es möglich, zu dem wesentlichen Momente dieser Wirksamkeit, der Melodie mit dem von ihr unlösbaren Rhythmus, ein weiteres hinzutreten zu lassen, nämlich die Harmonie.

„Es scheint beinahe nothwendig," lesen wir bei Sulzer, „daß ein einstimmiger Gesang von einem ganzen Chor, der aus jungen und alten Sängern besteht, abgesungen vielstimmig werde. Die Verschiedenheit des Umfanges der Stimmen führt ganz natürlich dahin, daß einige die Octaven, andere die Quinten oder Terzen der vorgeschriebenen Töne nehmen, sowohl aufwärts als abwärts, wenn sie die Höhe oder Tiefe so wie sie vorgeschrieben ist, nicht erreichen können. Dadurch aber entsteht eben der vielstimmige Gesang" [1]. Insofern lediglich von der Harmonie der „homophonen" d. h. jener Musik die Rede ist, wo außer der Hauptstimme die übrigen unselbständig sind, und dieselbe bloß harmonisch begleiten, kann diese Erklärung Sulzers genügen. Aber der eigentliche „polyphone" Gesang, wie derselbe sich während der Zeit vom 13. bis zum 16. Jahrhundert nach und nach ausbildete, ist etwas tiefer aufzufassen.

„Alle polyphone Musik", schreibt Ambros, „ist von der Melodie ausgegangen, schafft Melodie, lebt und webt in Melodie; ihre Harmonie ist eben nur das Resultat zusammenklingender Melodien" [2]. Wenn mehrere Menschen, an Alter und leiblicher Organisation, an Charakter und Gemüthsart verschieden, denselben Gegenstand, den Inhalt des poetischen Textes und durch diesen das Object der durch denselben hervorzurufenden Gefühle, zu gleicher Zeit in lebendiger innerer Anschauung erfassen, so wird zwar dem Wesentlichen nach Ein und dasselbe Gefühl Alle bewegen, aber es wird sich in den einzelnen Gemüthern in verschiedener Weise schattiren. Geben nun Alle zugleich im Gesange ihren Empfindungen Ausdruck, so müssen die mannichfaltigen Schattirungen und Nüancen sich auch in den schon an sich, in Folge der vorher genannten Umstände, verschiedenen Stimmen wahrnehmbar ausprägen; es werden mehrere selbständige Melodien erklingen, die sich von einander unterscheiden, aber dabei wieder in sofern übereinstimmen — harmoniren — und sich zu einer höheren Einheit verbinden, als das dem Einen Gegenstande entsprechende Hauptgefühl, nur verschieden gefärbt, in einer Jeden klar hervortritt. Große Thatsachen, Wahrheiten von hoher Bedeutung, machen

---

[1] Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, „Harmonie".

[2] Ambros, Bd. 4. S. 56. (Cit. 70*.)

auf das Gemüth einen zu mächtigen, zu Vieles umfassenden Eindruck, als daß es möglich wäre, denselben vollständig in eine einzige Melodie zu fassen und nach außen zu setzen; nur durch eine in der bezeichneten Weise harmonirende Gesammtheit mehrerer Melodien läßt sich das einigermaßen erreichen. Aber eben eine solche Vielheit zusammenklingender Melodien wird auch das Gemüth des Hörers mit vollerer Kraft ergreifen, und in höherem Maaße, als die einzelne Melodie, die Wirksamkeit des Textes verstärken.

505. Bei der einfachen Melodie bleibt es naturgemäß dem oder den Singenden überlassen, den dem Texte entsprechenden Rhythmus, welcher wie wir sagten, von der Melodie unzertrennlich ist, zum Ausdruck zu bringen. Denn der Rhythmus bestimmt sich eben durch die Worte des Textes, durch die Besonderheit der Gedanken und Gefühle welche sich darin aussprechen, und den ganzen eigenthümlichen Zweck desselben: darin daß er diese Momente zu würdigen, und ihnen in der Rhythmik seines Vortrages vollkommen Rechnung zu tragen weiß, hat sich großentheils die Kunst des Sängers zu bewähren. Mit der Anwendung der Harmonie dagegen ergab sich sofort die Nothwendigkeit, daß der Rhythmus für jede Stimme genau fixirt, und zugleich mit den einzelnen Tonzeichen (Noten) der Melodie bestimmt angedeutet werde. Denn ohne dieses Verfahren würde sich offenbar die Uebereinstimmung nur äußerst schwer, und in den seltensten Fällen erreichen lassen. So führte die Ausbildung der Polyphonie von selbst zu jener Methode, welche die Dauer jedes einzelnen Tones nach einem einheitlichen Zeitmaaße mit mathematischer Genauigkeit festsetzt und den Sängern vorzeichnet. Und in dieser Methode liegt das characteristische Merkmal, durch welches die „mensurirte" Musik der „natürlichen" gegenübersteht[1]. In der Letzteren sind vom Componisten nur die Töne fixirt, während der jedem einzelnen zu gebende Nachdruck und seine Zeitdauer dem Urtheile der Sänger und ihrer Sorgfalt anheimgegeben bleibt: eben unter dieser Rücksicht kann der in dem musicalischen Vortrage herrschende Rhythmus als „freier" oder „natürlicher" bezeichnet werden. In der mensurirten Musik hingegen erscheint mit der Melodie auch der „Tact", mit den Tönen auch die Dauer derselben genau bestimmt, und so herrscht in derselben der „gebundene" oder „künstliche" Rhythmus. Vielleicht wäre, statt der letzten Bezeichnung, der Ausdruck „technischer" Rhythmus vorzuziehen; denn wie wir schon andeuteten, eigentliche „Kunst" bewährt der Sänger weit mehr bei der natürlichen Musik, als bei der mensurirten.

506. Mit der Aufnahme der mensurirten Musik war aber einer

---

[1] „Musica mensurabilis", „cantus longis brevibusque temporibus mensuratus", und anderseits „Musica plana" oder „naturalis".

Abirrung von der eigentlichen Aufgabe der Musik der Weg geöffnet. Indem nämlich bei ihr die Bestimmung der Dauer jedes Tones ausschließlich in der Hand des Tonsetzers lag, war diesem die Freiheit gegeben, bei der Feststellung des Rhythmus den Text des Gesangstückes und dessen besonderen Zweck mehr oder weniger unberücksichtigt zu lassen, und den Rhythmus für sich, als ein selbständiges Moment für die Wirkung auf das Gefühl geltend zu machen. Regelmäßigkeit und Symmetrie sind Eigenschaften, welche nicht bloß der Vernunft, sondern auch den niederen Vermögen zusagen, und insbesondere die Phantasie und die sinnliche Urtheilskraft zu lebhafter Thätigkeit mächtig reizen. In Folge dessen wirkt der nach irgend einem bestimmten Gesetze geordnete Wechsel kurzer und langer Töne naturgemäß an und für sich schon, unabhängig von einer Melodie, sehr fühlbar erregend auf das niedere Strebevermögen und das sympathische Nervensystem. Einen Beweis hierfür bieten die unter sich ganz gleichtönigen Klänge der Trommel, bei denen ja von einer eigentlichen Melodie nicht die Rede seyn kann: sobald dieses Instrument in regelmäßigem Tacte geschlagen wird, muß ein Jeder die angedeutete Wirkung wahrnehmen. Aus dem nämlichen Grunde empfindet man bei hervorstechenden leicht fortrauschenden Rhythmen immer einen unwillkürlichen Trieb, den Tact mitzuschlagen, die Melodie mitzusingen; und, wie Lasaulx sich etwas drastisch aber bezeichnend ausdrückt, eine lebhafte Tanzmusik fährt bis in die Beine. Unter solchen Umständen erscheint der Rhythmus fast wie eine elementare Naturgewalt; von der Melodie unabhängig, nur noch an den Ton gebunden, afficirt er nicht bloß, wie es ja auch die Melodie thut, unmittelbar und zunächst, sondern nahezu ausschließlich die niederen Vermögen und den leiblichen Organismus.

Dieses neue Moment, sagen wir, der selbständige Rhythmus, erschien mit der Entwickelung des mensurirten Gesanges und des technischen Tactmaaßes in die Musik eingeführt. Konnte dasselbe immerhin, im rechten Geiste gehandhabt, die Aufgabe dieser Kunst fördern, so war es doch offenbar eben so sehr dazu angethan, derselben neue Irrwege zu öffnen.

Zweites Kapitel.

Der liturgische Gesang.

507. Der allgemeinen im ersten Kapitel gegebenen Definition entsprechend, haben wir die Musik insofern dieselbe als religiöse Kunst auftritt, zu betrachten als „die Kunst, die Wirksamkeit von Schöpfungen der religiösen Poesie durch die Melodie zu erhöhen“. Ihrem Wesen nach erscheint die religiöse Musik hiernach an die öffentliche liturgische Thätigkeit

der Kirche keineswegs ausschließlich gebunden; und es unterliegt keinem Zweifel, daß sowohl der einzelne Christ für sich, als Versammlungen von rein privatem Charakter diese Kunst nach ihrem vollen Begriffe ausüben können. Nicht minder offenbar ist aber, einerseits, daß die Kirche, als „die Dienerin Christi und die Verwalterin der Geheimnisse Gottes" (1. Cor. 4, 1), sich im eigentlichsten Sinne des Wortes berufen und verpflichtet sehen muß, die Kunst um die es sich handelt, zu pflegen, und sie bei ihren liturgischen Handlungen zu verwerthen, sowie anderseits, daß die Kirche diese ihre Aufgabe zu allen Zeiten klar erkannt, und derselben soviel an ihr lag, treu zu entsprechen sich bemüht hat. Thatsächlich sind in Folge hiervon die Ausdrücke „religiöse Musik" und „liturgische Musik" fast wie synonym; und jedenfalls genügt die Wissenschaft der schönen Künste ihrer Aufgabe vollständig, wenn sie statt der Gattung, statt der religiösen Musik nämlich, jene Art ins Auge faßt, durch welche die Erstere in der Wirklichkeit fast ausschließlich vertreten erscheint.

Wir handeln also in diesem Kapitel von jenem Gesange, welcher bei den liturgischen Handlungen, d. h. zunächst bei der solennen Feier der heiligen Messe, bei den von der Kirche angeordneten „Tagzeiten", und was die übrigen Formen des öffentlichen Gottesdienstes betrifft, bei jenen zur Anwendung kommen kann, für welche der „Text" von der Kirche festgestellt und vorgeschrieben ist. Insofern es außer diesen allerdings noch liturgische Anlässe gibt, bei welchen mit Gutheißung der Kirche religiöse Lieder, auch in der Landessprache, zum Vortrage kommen, welche nicht den liturgischen Büchern entnommen sind, werden die für Compositionen dieser Art festzuhaltenden Grundsätze schon in jenen enthalten seyn, die wir in Rücksicht auf den eigentlich liturgischen Gesang auszusprechen haben.

§. 1.

Anforderungen, welche die Aesthetik an jede liturgische Musik stellen muß.

Die liturgische Musik hat wesentlich vom Texte abhängig zu seyn, und sich diesem innig anzuschließen. Nothwendige Eigenschaften derselben, die sich hieraus ergeben. Drei weitere Folgerungen.

508. Indem er der Tage gedenkt die er, unmittelbar nach dem Empfange der heiligen Taufe, an der Seite des Ambrosius in Mailand verlebte, schreibt, zu Gott dem Herrn redend, der heilige Augustin. „Damals konnte ich nicht satt werden, in unsagbarer Seligkeit die Tiefe deines Rathschlusses für das ewige Heil der Menschheit bei mir zu erwägen. Mit welcher Macht ergriff mich der andächtige Gesang deiner Gemeinde, wie viel habe ich geweint bei deinen Hymnen und Liedern!

Mit dem Gesange der in meine Ohren strömte, ergoß in meine Seele sich deine Wahrheit, und es entbrannte mir in heißer Andacht das Herz; da strömten dann meine Thränen, und es war mir so wohl dabei" 374). Eingehender noch als in diesen Worten, finden wir die Wirkungen des liturgischen Gesanges characterisirt in einer Schrift, die nur wenig jünger seyn dürfte, als die „Bekenntnisse" des großen Bischofs von Hippo. Der liturgische Gesang, heißt es dort, „regt die Seele an, das zu lieben und zu umfassen, was die musicalischen Weisen feiern. Er beschwichtiget die Regungen der Sinnlichkeit; er vertreibt die bösen Gedanken, welche unsere unsichtbaren Feinde in uns wachrufen; er ist für unsere Seele wie ein erquickender Thau, der sie befruchtet zu gottgefälligem Streben; er stärkt den Streiter Gottes zu hochherzigem Muthe im Leiden, und wird dem frommen Christen heilende Arznei in jedem Schmerz dieses Lebens. Er ist jenes ‚Schwert des Geistes', mit welchem nach der Mahnung des Apostels (Eph. 6, 17) der Streiter Christi gegen seine unsichtbaren Feinde sich waffnen soll: denn das Wort Gottes, magst du es nun bloß bei dir erwägen, oder es singen, oder es im Gesange vortragen hören, verscheucht die bösen Geister. Kurz, was immer der Seele dienen kann, sie zu fördern in der Uebung der Tugend und der Gottesfurcht, gewährt dem guten Christen der liturgische Gesang" [1].

Wie diese Characteristik der von uns gegebenen Definition der religiösen Musik vollkommen entspricht, so wird von der wissenschaftlichen Theologie die eine wie die andere bestätigt. „Wer zur Förderung der Andacht singt," lehrt Thomas von Aquin, „der erwägt den Inhalt des Textes mit größerer Aufmerksamkeit: einerseits, weil er bei den Worten länger verweilt; anderseits weil, um mit St. Augustin zu reden, ‚alle Gefühle unseres Herzens, je nach ihrer Verschiedenartigkeit, mit bestimmten Modulationen des tonischen Vortrags und des Gesanges in einer, ob auch unerklärlichen, Verwandtschaft stehen, in Folge deren sie durch eben diese Modulationen in unserer Seele wachgerufen werden'. Und ganz das Nämliche gilt von denen welche dem Gesange zuhören. Und ob unter diesen auch Manche sind, welche den Text des Gesanges nicht verstehen: sie wissen doch, warum der Gesang aufgeführt wird, nämlich zur Verherrlichung Gottes; das genügt aber, auch bei ihnen die Andacht zu fördern. Die Melodie bildet" mithin „ein geeignetes Mittel, die Gefühle

---

[1] Responsiones ad orthodoxos de quibusdam necessariis quaestionibus, quaest. 107. (Migne, Patrol. graec. tom. 6. col. 1354.)

Als ein Werk des heiligen Justin des Märtyrers, dem sie ehemals zugeschrieben wurden, können diese in griechischer Sprache gearbeiteten „Beantwortungen" sicher nicht gelten; nach Prudentius Maranus wurden sie wahrscheinlich in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts verfaßt.

der Ehrfurcht vor Gott und der Andacht in dem Gemüthe der Menschen zu beleben: und die Kirche thut wohl daran, daß sie beim Gottesdienste sich des Gesanges bedient, um so der menschlichen Schwäche zu Hülfe zu kommen, und die Christen wirksamer zur Andacht zu stimmen" 375).

509. Nachdem wir hierdurch die Wirkungen, und in diesen den wesentlichen Zweck des liturgischen Gesanges festgestellt haben, sind wir im Stande, die Frage zu beantworten, wie derselbe beschaffen seyn müsse. Denn eben nach seinem Zwecke bestimmt sich ja immer das Mittel, und nach den Wirkungen welche eine Kunst zu beabsichtigen hat, die Eigenschaften die in ihren Leistungen hervortreten müssen. Nach einem alten Manuscript des Klosters St. Gallen soll der liturgische Gesang so beschaffen seyn, daß „das Opfer des Lobes welches durch denselben Gott dem Herrn dargebracht wird, ihm lieb und werth, den Engeln wohlgefällig und angenehm ist, und allen Menschen zur Freude und Erbauung gereicht: indem es nämlich diese zur Andacht und zu bußfertiger Gesinnung stimmt, sie anregt die Worte der heiligen Schrift zu beherzigen, und ihre Seele emporhebt zur Betrachtung der Geheimnisse Gottes" [1]. Aber diese Forderung ist etwas zu allgemein gehalten; versuchen wir, sie bestimmter auszudrücken.

Wie bei allen Gefühlen, so ist auch bei den religiösen das Vorzüglichere und Wesentlichere, und dasjenige worauf es eigentlich ankömmt, nicht die Regung des sinnlichen Strebevermögens, sondern jenes Element derselben, dessen Princip das höhere Strebevermögen bildet. Dem ganz entsprechend, muß auch unter den zwei Momenten, aus denen sich die Leistung der religiösen Musik zusammensetzt, als das erste und vorzüglichere das Werk der Poesie, der liturgische Text gelten, die Melodie dagegen als das untergeordnete, secundäre. Denn diese regt zunächst unmittelbar die niederen psychischen Vermögen an (Kap. 1), während der Text sich vorzugsweise an das höhere Erkennen wendet. Eben das liegt schon in der von uns gegebenen Definition, nach welcher die religiöse Musik nicht etwa die Wirksamkeit des Textes zu ersetzen, sondern bloß sie zu erhöhen berufen ist. Hieraus ergibt sich die principielle Forderung: Die liturgische Musik hat wesentlich vom Texte abhängig zu seyn: ihm soll sie entsprechen, an ihn sich innigst anschmiegen, mit ihm sich zu einer ausdrucksvollen Einheit verbinden.

Sie wird das, wenn sie in ihrer Art denselben Geist athmet, von welchem die liturgischen Texte getragen erscheinen. Die Letzteren sind großentheils der heiligen Schrift entnommen; diejenigen welche anderen

[1] Ex Cod. MS. Monasterii S. Galli in Helvetia. cista V. n. 89. (S. Gregor. M. opp. omn. ed. Gallicciolli, tom. 11. pag. 347.)

Ursprunges sind, tragen das gleiche Gepräge wie die Worte der heiligen Schrift: sie enthalten wie diese das Wort Gottes, und sind ihrer unvergleichlichen Darstellungsweise mit seltenem Geschick nachgebildet. Die einen wie die anderen aber bringen in unübertrefflicher Weise die Ehrfurcht vor der Majestät des Allerhöchsten, sowie alle weiteren übernatürlichen Gefühle zum Ausdruck, mit welchen die Christenheit das „Mysterium Fidei", das Opfer des Leibes und Blutes des Herrn feiern, von denen sie erfüllt seyn soll, so oft sie sich am „Throne der Gnade" versammelt, um ihr Lob und ihren Dank, ihre Anbetung und ihre Liebe, ihre Reue und ihre Gebete um die Gnade des heiligen Geistes und um Erbarmung, der allerheiligsten Dreifaltigkeit darzubringen. Einfachheit und Würde, volle Natürlichkeit, Ruhe und männlicher Ernst, ergreifende Kraft und Salbung, Adel und Großartigkeit, Erhabenheit, das sind in Folge hiervon die characteristischen Vorzüge der liturgischen Texte. Nicht nur, diese Vorzüge nicht zu übertönen, sondern dieselben in erhöhtem Maaße hervortreten zu lassen und fühlbar zu machen, dazu müssen folglich die Melodien angethan seyn. Sie sind das aber nur dann, wenn sie dieselben gleichfalls besitzen. Einfach und natürlich soll mithin die liturgische Musik seyn, ruhig und ernst, männlich fromm, kraftvoll, edel, großartig, andächtig, zu ehrfürchtiger Sammlung, und innigem, vertrauensvollem Beten stimmend 376).

510. Als ungeeignet und unzuläßig dagegen wäre jede Musik zu bezeichnen, welche nicht sich vom Texte, sondern diesen von sich selber abhängig machte, und in Folge dessen das Verstandenwerden der Worte, statt es zu fördern, hinderte oder erschwerte. Ein Hauptgrund welcher sowohl auf dem Concil zu Trient, als unmittelbar nach demselben von dem heiligen Carl Borromäus, in der von Pius IV. mit der Untersuchung der Frage über den liturgischen Gesang betrauten Commission, gegen die mensurirte Musik geltend gemacht wurde, bestand darin, daß durch die Letztere die Worte des Textes unverständlich würden [1]. Und eben diese Forderung, daß die Melodie der Deutlichkeit des Vortrages keinen Eintrag thun, und die liturgischen Texte vollkommen verständlich bleiben sollen, betonen um dieselbe Zeit mit besonderem Nachdruck die Synoden zu Mailand und zu Toledo 377).

Als ungeeignet und unzuläßig wäre noch entschiedener jede Musik zu bezeichnen, welche vor dem von der Kirche festgestellten und strenge vorgeschriebenen liturgischen Texte nicht einmal soviel Achtung bewiese, daß sie sich herausnähme, sey es durch Weglassen von Worten oder Sätzen, sey es durch Hinzufügen neuer Worte, denselben zu ändern.

---

[1] Vgl. Ambros, Bd. 4. S. 16. 21. (Cit. 70*.)

Wenig besser als das Hinzufügen neuer Worte, wäre offenbar auch das mehrfache Wiederholen solcher, die im liturgischen Texte schon stehen. Die Kirche hat mit Recht das Gesetz erlassen, daß bei der Feier der heiligen Messe sowohl, als bei den anderen vorzüglicheren Functionen, ausschließlich und genau die von ihr festgestellten Formularien zur Anwendung zu kommen haben, und zugleich mit energischer Schärfe jede Abänderung derselben, jedes Hinzufügen oder Weglassen untersagt [1].

Als unbrauchbar und unzuläßig müßte drittens überhaupt alle Musik gelten, welche es als ihren eigentlichen Zweck ansähe, den Zuhörern ästhetischen Genuß zu bieten. Eine solche vergäße nicht allein ihre wesentliche Bestimmung, — und hörte dadurch auf, religiöse Musik zu seyn, — sondern sie träte mit ihrer Bestimmung in Widerspruch. Statt die Wirksamkeit des liturgischen Textes zu erhöhen, würde sie diese paralysiren, statt die Andacht zu fördern, dieselbe stören und wirksam beeinträchtigen. „Jene Musik," lehrt Thomas von Aquin, „welche darauf ausgeht, ästhetischen Genuß zu gewähren, zieht das Gemüth ab von der Aufmerksamkeit auf den Text" 375).

§. 2.

Die Schöpfung Gregors des Großen.

Der Gregorianische Gesang entspricht in der vollendetsten Weise allen Anforderungen der Aesthetik: Ambros, Carriere, Thibaut, Forkel, die Berliner Musikzeitung, und nochmals Ambros und Carriere. Der Gregorianische Gesang allein ist im eigentlichen Sinne der liturgische Gesang der Kirche: Benedict XIV. Die Musik Gregors des Großen ist überdies die einzige Grundlage, auf welcher die gesammte europäisch-abendländische Kunstmusik sich entwickelt hat.

511. Die in dem vorigen Paragraphen entwickelten Forderungen enthalten die Grundsätze, welche in jeder liturgischen Musik herrschen müssen. Es ist einer der hervorragendsten Beweise für das Walten des Geistes Gottes in seiner Kirche, daß die Letztere bereits im sechsten Jahrhundert ihres Bestehens ein musicalisches System zur Vollendung zu bringen vermochte, welches jenen Grundsätzen durch und durch und in jeder Beziehung entspricht; auf Grund dessen sie darum sich vollkommen berechtigt sieht, der nicht mehr irdischen Gesänge der Engelchöre und der Verklärten am Throne Gottes gedenkend, alljährlich am Gedächtnißtage der Kirchweihe zu singen:

---

[1] Pius V. Const. *Quo primum tempore,* pridie Idus Iul. 1570. *Quod a nobis,* VII. Idus Iul. 1568.

Nie rastend durch die Gottesstadt
Tönt Jubellied und Wonneklang,
Des Einen und Dreifaltigen Ruhm
Preist stets der Seligen Lobgesang:
Mit Sions Hymnen steigt empor
Wetteifernd unser Hochgesang[1].

Wir haben nicht nöthig zu sagen, daß wir von jenen Melodien reden, die nach dem Namen eines großen Papstes und Kirchenlehrers genannt werden. Ein neuerer Dichter schließt sein Sonett „Gregor der Große" mit diesen Versen:

Du fügtest zu Gebet und Wort die Weisen
Erhabenen Gesanges, würdige Laute,
Durch die den Herrn die Engel selber preisen[2].

Solange es eine Kirche Gottes auf dieser Erde gibt, wird der Name dieses „unvergleichlichen Mannes"[3] niemals der Vergessenheit anheimfallen: hätte er selbst nichts Anderes geleistet, allein schon in dem hohen Werthe dieser von ihm vollendeten „Weisen erhabenen Gesanges" läge dafür die volle Bürgschaft.

Daß wir mit Recht so reden, davon würde sich ohne Zweifel am entschiedensten der überzeugen, welchem es gegeben wäre, einige Zeit in Regensburg, Cöln, Münster oder Prag zu verweilen, und dort in den Domkirchen, beziehungsweise in der Kirche des Benedictinerstiftes Emmaus, die Gregorianischen Melodien, im rechten Geiste vorgetragen, selbst zu vernehmen. Insofern dieses geeignetste Mittel Vielen nicht zu Gebote steht, bleibt uns nur übrig, unseren Satz durch Zeugnisse glaubwürdiger Gewährsmänner zu erhärten. Und solcher Zeugnisse, und zwar vollkommen unparteiischer, gibt es nicht wenige.

512. Ambros und Carriere rühmen an der Musik Gregors des Großen ihre „hohe Würde, ihre großartige Einfachheit und eindringliche Kraft"[4]. Für die liturgischen Handlungen, versichert uns der Erstere

---

[1] Sed illa sedes coelitum
Semper resultat laudibus,
Deumque trinum et unicum
Iugi canore praedicat:
Illi canentes iungimur,
Almae Sionis aemuli.

Breviar. Rom. Com. Dedicat. Eccles. ad Laud. (Die Uebersetzung nach Schlosser.)

[2] Johannes Schrott, Bienen, S. 93.

[3] *Incomparabilis vir* heißt Gregor der Große im römischen Martyrologium am 3. September, dem Jahrestage seiner Weihe zum Bischof.

[4] Ambros, Bd. 2. S. 67. (Cit. 70*.) Carriere, 3, 1. S. 94. (Cit. 20*.)

(a. a. O.) überdies, „läßt sich eine allen Anforderungen besser entsprechende, zweck- und sachgemäßere Singweise kaum denken. Der Ton des festlichen Hymnus klingt im Magnificat, im Te Deum," im Benedictus; „der Ton feierlichen innigen Gebetes in der Präfation, im Pater noster. In den Choralen, in denen sich Ton neben Ton, ausgehalten, gleichmäßig, fest, streng, wie in einem Basilikenbau eine Granitsäule neben die andere, hinstellt; in den, reichem Ornamente vergleichbar, in colorirten Tongängen sich ergehenden Intonationen des Ite Missa est, des Alleluja: ist es stets Ein und derselbe Geist, der sich in den verschiedensten Formen und Stimmungen ausspricht."

Fast vier Jahrzehnte bevor Ambros dieses schrieb, hatte Anton Friedrich Justus Thibaut († 1840), eben so berühmt als Kenner der classischen Musik wie als Rechtsgelehrter, in seiner Schrift „Ueber die Reinheit der Tonkunst" [1] „die großen Urgesänge welche die Ambrosianischen und Gregorianischen genannt werden", als „wahrhaft himmlische, erhabene Gesänge und Intonationen" bezeichnet, „welche in den schönsten Urzeiten vom Genie geschaffen und von der Kunst gepflegt, das Gemüth tiefer ergreifen, als viele unserer auf den Effect berechneten neueren Compositionen". Und ein Vierteljahrhundert vor dem Heidelberger Juristen hatte abermals ein Protestant, zugleich ein großer Verehrer Bach'scher Musik, der um die Tonkunst hochverdiente Musikdirector an der Universität zu Göttingen Johann Nicolaus Forkel († 1828), über die Gregorianische Musik sich also ausgesprochen. „Sie hat nun" (1801) „schon volle zwölf Jahrhunderte gedauert, und wird wahrscheinlich so lange fortdauern, als Religionsübungen und allgemeine religiöse Gesänge unter den Menschen fortdauern werden. Schon diese lange Dauer der Gregorianischen Singart allein ist ein Merkmal, daß sie die wahren zu einem allgemeinen Volksgesang erforderlichen Eigenschaften in sich haben müsse, wenn es sich auch nicht aus der Natur der Sache darthun und begreiflich machen ließe. Was sich durch so viele Jahrhunderte, und gerade durch solche, in welchen in der Kunst zu der es gerechnet werden muß, die mannichfaltigsten Aenderungen und Verbesserungen gemacht worden sind, unverändert erhalten kann, das muß einen unzerstörbaren Werth in sich haben" [2].

Vollkommen bestätigt, und zugleich begründet, erscheinen diese zwei Zeugnisse in einem dritten, welches gleichfalls protestantischen Kreisen entstammt. „In künstlerischer Hinsicht müssen wir bekennen," so heißt es in einem Referat der Berliner Musikzeitung, „daß die Gregorianischen Gesänge bei aller Einfachheit und Einheit, die sich in dem kirchlichen

---

[1] Heidelberg 1825. — 5. Aufl. 1874.

[2] Forkel, Allgemeine Geschichte der Musik, 2. (Leipzig 1801) S. 166.

Character concentrirt, eine große Mannichfaltigkeit offenbaren: mehr noch, daß die Melodien den Sinn des Textes auf das Genaueste wiederspiegeln, daß beide, Text und Melodie, stets vollkommen Eins, wie aus Einem Gusse geflossen sind . . Die höchste Aufgabe des Gesanges ist die, die Gefühle des Herzens in Tönen zu offenbaren und gleiche Gefühle in den Herzen der Zuhörer zu erwecken. Diese Aufgabe erreicht der Gregorianische Gesang vollkommen. Er wird daher stets bei jedem wahren Musikkenner seinen inneren Werth behaupten, wenn er auch in den neueren Zeiten in der katholischen Kirche[1] fast durchweg verkannt und mißkannt worden ist. Freilich, wer den Culminationspunkt der Gesangkunst in Bravour-Arien sucht und findet, der findet im Gregorianischen Gesange schwerlich Befriedigung. Wer aber ohne Vorurtheil auf das innere Wesen der Musik, auf ihren Zweck, namentlich den religiösen, kirchlichen blickt, der wird zugeben müssen, daß die Gregorianischen Gesänge unvergleichlich dastehen" [2].

„Ihre innere Lebenskraft" — wir geben wieder dem jüngsten Geschichtschreiber der Musik, August Wilhelm Ambros, das Wort: um so lieber, als auch Moriz Carriere die Stelle werthvoll genug gefunden, sie fast unverkürzt aufzunehmen, und dadurch seine volle Zustimmung zu ihrem Inhalt ausgesprochen hat; — „die innere Lebenskraft dieser Gesänge ist so groß, daß sie auch ohne alle Harmonisirung sich auf das Intensivste geltend machen, und nichts weiter zu ihrer vollen Bedeutung zu erheischen scheinen: während sie doch anderseits für die reichste und kunstvollste harmonische Behandlung einen nicht zu erschöpfenden Stoff bieten, und Jahrhunderte lang einen Schatz bildeten von dessen Reichthümern die Kunst zehrte. Die Musik ist an der gewaltigen Lebenskraft des Gregorianischen Gesanges erstarkt; sie hat sich an seinen Melodien, von den ersten ungeschickten Versuchen des Organums, der Diaphonie und des Faurbourdon an, bis zur höchsten Vollendung im Palestrinastyle herangebildet. Und, wunderbar genug, neben den höchsten Resultaten, welche von den begabtesten Geistern in jahrhundertelanger Arbeit auf diesem Gebiete gewonnen worden sind, steht die Gregorianische Melodie in ihrer einfachsten Urgestalt nicht als rohe erste Kunststufe, sondern als ein Gleichberechtigtes da; nach dem hinreißenden seraphischen Stimmengewebe eines Kyrie von Palestrina ergreift das ganz einfache ‚Gloria in excelsis Deo' aus dem Munde

[1] Aber nie und nimmer von der katholischen Kirche.

[2] Dieses wie die zwei vorausgehenden Zeugnisse sind der Abhandlung entnommen: „Choral und Liturgie . . Von einem Benedictinermönche des Klosters St. Martin zu Beuron" (Schaffhausen 1865) S. 70 f. Der verdiente Verfasser hat leider die Quelle namentlich des letzten Zeugnisses zu wenig genau angegeben.

des Priesters mit dem Tone majestätischer Größe und zugleich eines jubelvollen Aufschwunges, werth, die Herrlichkeit des Allerhöchsten zu verkünden. Das Mittelalter sah in diesen Melodien geradezu Werke göttlicher Inspiration. Der Diacon Paulus hatte versichert, auf der Schulter des schreibenden Papstes die himmlische Taube sitzen gesehen zu haben; für die Maler wurde diese sein Wahrzeichen" [1].

513. Für den katholischen Christen freilich bedarf es, damit er sich bestimmt sehe, den Gregorianischen Gesang zu ehren und hochzuschätzen, weder der eigenen Erfahrung, noch der Garantie sachverständiger Meister. Ihm genügt hierfür die historische Thatsache, daß die Kirche Gottes diese Musik aus ihrem innersten Geiste erzeugt, und sie seitdem ununterbrochen antonomastisch als die ihre betrachtet und behandelt hat: zumal, wenn er diese Thatsache der Geschichte, und dazu noch unseren Satz, daß die Gregorianischen Weisen für die liturgischen Handlungen mehr als irgend welche andere Musik sich eignen, durch die authentische Erklärung der obersten Hirten der Kirche besiegelt sieht.

„Der Gesang der Kirche ist derjenige, den nach den Grundsätzen der Tonkunst auszubilden und zu vervollkommnen Gregor der Große, Unser heiliger Vorfahr, dem Zeugnisse der Geschichte zufolge keine Mühe gescheut hat. Dieser Gesang ist es, welcher in dem Herzen der Gläubigen die Andacht und die Gefühle der Frömmigkeit wachruft; dieser ist es mit Einem Worte, den alle gottesfürchtigen Christen, wenn er nur in der rechten Weise und mit Würde vorgetragen wird im Hause Gottes, am liebsten hören, und den sie dem mensurirten Gesange mit Recht vorziehen. Die Mönche haben denselben einst vom Säcularclerus gelernt; aber sie geben sich alle Mühe, ihn bei den liturgischen Handlungen mit Sorgfalt und Präcision zu handhaben, indeß manche Weltpriester ihn nachläßig und geistlos vortragen: und das ist vorzugsweise der Grund, weßhalb das Volk lieber die Kirchen der Ordensleute aufsucht, als jene wo der Dienst von Weltpriestern verrichtet wird" 378). Mit diesen Worten, in seiner Encyclica vom 19. Februar 1749, hat Benedict XIV. das Urtheil der Kirche über den Gregorianischen Gesang mit der vollsten Klarheit ausgesprochen.

514. Bewunderer und warme Freunde der profanen Tonkunst, welche die Melodien von denen wir reden, vielleicht schwerfällig und langweilig finden, — großentheils wohl nur darum, weil sie dieselben nicht recht kennen, oder sie nie gut vortragen gehört, — sollten nicht übersehen, daß auch jene Musik von welcher sie sich hingerissen fühlen, ihre Wurzeln lediglich in der von der Kirche begründeten und gepflegten Tonkunst hat. Denn in den römischen Singschulen, deren erste

[1] Ambros, Bd. 2. S. 67 f. (Cit. 70*.)

im Anfange des vierten Jahrhunderts der Papst Silvester gründete, stellten sich allem Anscheine nach jene Tonreihen fest, welche man mit dem Namen der „authentischen", d. h. der ächten, ursprünglich von der Kirche sanctionirten zu bezeichnen pflegt; und diese haben, mit den etwa dreihundert Jahre später von Gregor dem Großen hinzugefügten „Seitentönen" oder „plagalischen" Tonarten, bis tief in das 17. Jahrhundert herein das Fundament aller musicalischen Composition gebildet[1].

Und „der Gregorianische Gesang", so bezeugt uns Ambros bei einer anderen Gelegenheit, „hat in Italien und Frankreich, in Deutschland und England den Boden bereitet, daß die europäisch-abendländische Musik sich in allen diesen Ländern gleichartig entwickeln konnte; wie denn die Kirche überhaupt die Solidarität der europäischen Cultur auch sonst begründet hat[2]. Es ruhte auf dem Gregorianischen Gesange ein eigener Segen: die Länder welche ihn annahmen und die wir eben genannt, waren alle berufen, Pflegestätten der Musik zu werden, wo sie wie im Wetteifer gefördert wurde, und wunderbar gedieh. Die spanische Halbinsel wo der römische Gesang erst spät, unter Alphons V. und Gregor VII. Eingang fand, hat sich in der Tonkunst bis heute stets an Fremdes gelehnt, an die Weise der Niederländer, der Italiener: es gibt eine specifisch spanische Malerschule, eine specifisch spanische Poesie, aber keine specifisch spanische Kunstmusik . . . Im Gregorianischen Gesange fand das Mittelalter einen gegebenen Stoff zu musicalischer Uebung: er wurde der cantus *firmus,* der ‚feste' Gesang, oder der *tenor*, die ‚feste Bestimmung', welche durch schmückendes Ueberbauen mit dem harmonischen Gefüge einer zweiten, dritten, oder noch mehrerer Stimmen, zu kunstvollen reichen Musikstücken Anlaß bot, ohne daß an sie selbst getastet werden durfte. Die Gregorianische Melodie war der Kern, um den alles Andere krystallisirend anschloß, im Gregorianischen Gesange lag alle Ordnung der Musik"[3].

Muß es jedenfalls ein überaus gediegener Kern seyn, der für einen solchen Reichthum eben so schöner wie mannichfaltiger neuer Bildungen als ausschließlicher Mittelpunkt zu dienen sich geeignet erwies; ein mit ganz einzig dastehender Genialität fixirtes System, welchem mehr als ein volles Jahrtausend hindurch die größten Geister sich willig beugten: dann kann wohl einzig der Mangel an Einsicht eine Entschuldigung bilden für den, welcher die Schöpfung des „unvergleichlichen Papstes" geringschätzen zu sollen glaubt.

---

[1] Vgl. Ambros, Bd. 2. S. 13. 45.
Was die erwähnten „authentischen" Tonarten betrifft, so werden dieselben übrigens auch wohl von dem heiligen Ambrosius hergeleitet.

[2] Von Ambros unterstrichen. [3] Ambros, Bd. 2. S. 121 f. (Cit. 70*.)

§. 3.

Der polyphone Gesang im Geiste der römischen Schule.

Die Anwendung desselben bei den liturgischen Handlungen ist zuläßig; sein hoher ästhetischer Werth. Warum sich deßungeachtet der einfache Gregorianische Choral mehr empfehle, und nach welchen Rücksichten, in Verbindung mit diesem, polyphone Compositionen zur Anwendung kommen können.

515. Neben dem alten Gregorianischen Choral gibt es übrigens noch eine andere Singweise, deren Anwendung bei den liturgischen Handlungen die Genehmigung der Kirche erlangt hat, welche darum gleichfalls als den im ersten Paragraphen gestellten Forderungen entsprechend gelten muß: das ist jener „polyphone“ Gesang, welcher sich auf der Grundlage des Gregorianischen entwickelte, und während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in den großartigen Schöpfungen Palestrina's seine Vollendung erreichte[1]. Aber, das bitten wir den Leser zu beachten, einzig insofern er dem Geiste Palestrina's vollkommen treu bleibt, und auch jenen Fehler vermeidet, den wir an einer anderen Stelle (S. 75*) gerügt haben, nur in sofern sagen wir von dem polyphonen Gesange, daß er den Forderungen der Aesthetik an die liturgische Musik genüge, und die Billigung der Kirche gefunden habe.

Palestrina's Musik, sowie die seiner Zeit- und Kunstgenossen und seiner Nachfolger — mit Einem Namen bezeichnet man sie als die „römische Schule“ — ist ihrer ganzen Bestimmung nach „Musik für die Kirche, für den Gottesdienst, für das Kirchenjahr mit dem reichen Kranze seiner Feste, mit seinen Festzeiten, mit seinen Tagen der Trauer, der Tröstung, des Jubels, der Weihe, des Dankes, der Anbetung. Sie ist nicht ein äußerlich herangebrachter Schmuck für alle diese reichen, mannichfachen liturgischen Einrichtungen, sie fügt sich ihnen ein als integrirender Bestandtheil. Aus den Bedürfnissen der Liturgie der Kirche hervorgegangen, durch die Liturgie ausgebildet, und nur innerhalb der Liturgie lebendig und wahr und nur dort an der rechten Stelle, wurzelt der Styl dieser Musik in dem uralt geheiligten Gregorianischen Gesange, aus welchem er wie eine Lichtblume emporblüht, in den Kirchentonarten, deren höchste und feinste Ausbildung er darstellt, und welche ihm seinen musicalischen Charakter gegeben haben. An Durchbildung wie an Beseelung steht er gegen keinen anderen Styl, auch den höchsten nicht, zurück. Er

[1] Johannes Pierluigi ist der eigentliche Name dieses Meisters, der zu Palestrina (Präneste, nicht weit von Rom) 1514 geboren, als achtzigjähriger Greis 1594 zu Rom unter dem Beistande des heiligen Philippus Neri starb.

pocht nicht, wie der spätere Musikstyl, die Leidenschaften der Menschen aus ihrem Schlummer: er hebt den Geist in reine, himmlische Höhen, wo sich der wilde Schmerz der Tiefen zur milden seligen Wehmuth verklärt, wo der bacchantische Jubel verstummt vor der Heiterkeit eines seligen Gottesfriedens. In diesen Tonwerken singt und klingt Alles; jede Stimme ist für sich ein schön belebtes, seinen Weg in edler Anmuth hinwandelndes Gebild, der Zusammenhang aller aber formt das Tonstück. Ruhig und breit wogt ein Strom von Wohllaut vorüber, durch keine rauschende Stromschnelle, durch keinen jähen Sturz unterbrochen, aber auch nirgends träge schleichend, nirgends stagnirend. Hier ist wahrlich kein kaltes ‚krystallinisch Gewächs', keine ‚bloße Monstranz aus Tönen, um dem Volke die heiligen Worte entgegenzubringen': ein himmlisch beseelender Geist lebt in dieser Musik, es lodert darin die reinste Opferflamme, und die innigste Empfindung welcher kein trüber Rest von irdischer Leidenschaft anklebt, hebt sie in verklärte Regionen, von wo aus uns ihre Klänge wie Boten einer höheren unvergänglichen Welt entgegentönen. Palestrina's Musik, um es in Ein Wort zu fassen, athmet die Seligkeit der Anbetung" [1].

516. So sehr wir mit derselben einverstanden sind, wir gaben diese panegyrische Charakteristik der vom rechten Geiste getragenen polyphonen Musik doch nicht in dem Sinne wieder, als ob wir der Ansicht wären, dieselbe verdiene vor dem Gregorianischen Choral den Vorzug, oder sie könne ihn ersetzen, und einfach an seine Stelle treten. Der eigentliche Gesang der Kirche ist von jeher der Letztere, und er allein, gewesen, und es ist zweifellos gewiß, daß er es immer bleiben wird. Aber die polyphonen Tonstücke im Geiste der römischen Schule stehen mit den Melodien Gregors des Großen in vollstem Einklange: darum sind sie allerdings sehr dazu angethan, an höheren Festen und bei anderen außergewöhnlichen Anlässen, namentlich in Kirchen denen ein bedeutender Sängerchor zur Verfügung steht, in Verbindung mit dem einfachen Choral in Anwendung gebracht zu werden, und so zur Hebung der Feierlichkeit und der Andacht wirksam beizutragen. Insofern es bei polyphonem Gesange immerhin schwerer ist, daß der Text vollkommen verständlich bleibt, empfehlen sich dafür offenbar jene Stücke der Liturgie, welche sich nicht je nach der Feier des Tages ändern, und dadurch allgemeiner bekannt sind: wie das Kyrie, das Gloria, das Credo, das Sanctus, das Magnificat, das Te Deum.

Die Composition in welcher Palestrina uns das erste Mal in seiner ganzen Größe entgegentritt, ist freilich nicht eines der genannten Stücke, sondern es sind die „Improperien", welche nur Einmal im Jahre, am

[1] Nach Ambros, Bd. 4. S. 58. 63. 55. (Cit. 70*.)

Charfreitag zur Anbetung des Kreuzes, gesungen werden. Aber einerseits wiederholt sich in den Improperien vielfach derselbe Text; und anderseits würde dieses Werk schwerlich zu dem „Allerschönsten gehören was Palestrina geschaffen", wenn es nicht zugleich zu dem „Allereinfachsten" gehörte. „Heiliger Schmerz und heilige Liebe sprechen aus diesen wenigen falsobordonartigen Accorden mit dem so wunderbar rührend austönenden Schlußfall" [1]. Palestrina componirte die Improperien in der Zeit wo er (1555—1561) Capellmeister bei der Basilica im Lateran war. Nicht bloß indeß in diesem Falle, sondern auch bei der viel genannten *Missa Papae Marcelli* [2] bot er Alles auf, die Melodien so zu gestalten, daß der Text deutlich hervortrat. Er mußte wohl: denn wäre dieser von der päpstlichen Commission so energisch betonten Forderung nicht entsprochen worden, dann hätten die acht Cardinäle, vor denen am 28. April 1565 im Palaste des Cardinals Vitellozzo die Marcellusmesse, mit zwei anderen, zur Probe aufgeführt wurde, sich schwerlich zu dem Gutachten verstanden, „sie fänden keinen Grund, in der liturgischen Musik eine Aenderung anzurathen". Und es verdient hervorgehoben zu werden, daß sie hinzufügten: „die Sänger sollten jedoch darauf bedacht seyn, für den Gottesdienst immer ähnliche Werke zu wählen wie diejenigen, welche man eben aufgeführt hatte".

Eine ausgedehntere Anwendung der polyphonen Musik, als innerhalb der hiermit angedeuteten Gränzen, kann unseres Erachtens die Aesthetik nicht befürworten, — es wäre denn, sie hielte eigensinnig an dem wohl hinlänglich widerlegten Nonsense fest, die schönen Künste seyen „relationslos", und nur je um ihrer selbst willen, nicht für den Menschen, auf dieser Erde. Zunächst hat der Gregorianische Choral Einen Vorzug, welchen kein harmonischer Gesang, sey er nun homophon oder polyphon, sich zu wahren vermag. Jede harmonische Composition bedarf nothwendig des „technischen" Rhythmus, ist nothwendig „mensurirte" Musik: der Choral dagegen bewegt sich in dem „natürlichen" Rhythmus [3]. Vorausgesetzt, daß er von geübten Sängern mit Verständniß und Ausdruck vorgetragen wird, erscheint darum der Choral immer als die unmittelbare und naturwüchsige Aeußerung einer wahren Andacht, als ein wahres inniges Beten, das, ohne es zu beabsichtigen, auch den Zuhörer in derselben Richtung anregt; während der mensurirte Gesang fast eben so unvermeidlich das Gepräge des Gemachten, des Studirten trägt, das viel

[1] Ambros, Bd. 4. S. 27.

[2] „Man hat sich gewöhnt, dieses Tonwerk als Palestrina's absolut höchste Leistung anzusehen; aber unter seinen späteren Messen gibt es viele, welche ihr an Werth und Schönheit gleichkommen." Ambros, a. a. O. S. 28.

[3] Vgl. N. 505. S. 495*.

weniger die Kundgebung des lebendigen religiösen Gefühls der augenblicklich Singenden zu seyn scheint, als das Resultat der künstlerischen Thätigkeit des Componisten.

Dazu beachte man nun überdies in den folgenden zwei Sätzen von Ambros die Gedanken welche wir unterstreichen. Palestrina's Tonsätze „vereinigen das edelste Maaß mit dem reichsten inneren Leben. Die Contouren der einzelnen Stimmen sind von wunderbarer Feinheit und Schönheit; es ist eine Welt idealer Gestalten die sich vor uns aufthut, wenn wir vor Allem dem Gange jeder einzelnen Stimme in ihren Notenzeichen mit Blick und Geist folgen, um dann erst dem himmlischen Wohllaut ihres Zusammenklingens zu horchen, ihre feinen Wechselbeziehungen, die Einheit in ihrer Mannichfaltigkeit, die einander antwortenden Motive, die einander sinnig nachahmenden Gänge, an uns vorüberziehen zu lassen“ [1]. Wir wollen nicht fragen, ob das überaus hohe Maaß von technischer Vollendung, wie es ein gewiß sachverständiger Meister in diesen Worten characterisirt, nicht vielleicht mehr als billig die Aufmerksamkeit für sich in Anspruch nehmen, und dadurch die Andacht, den einzigen Zweck des liturgischen Gesanges, beeinträchtigen könnte. Was uns Bedenken erregt, das ist die Forderung, welche Ambros stellt, daß man „vor Allem dem Gange jeder einzelnen Stimme in ihren Notenzeichen mit Blick und Geist folge“. Wieviel werden denn unter der versammelten Menge seyn, denen es nicht unmöglich ist, dieser Bedingung zu entsprechen? oder hat der Gesang bei dem öffentlichen Gottesdienste etwa nur die Bestimmung, eine verschwindend kleine Zahl von tüchtigen Kennern der Musik zu erbauen, und nicht vielmehr die Tausende insgesammt, welche das Gotteshaus in seine Räume aufnehmen kann? Hedonische Künste mögen unter Umständen immerhin ihrer Aufgabe Genüge leisten durch Werke, die nur Wenigen verständlich sind: der liturgische Gesang soll die Gesammtheit des Volkes erbauen, und darum ist es unerläßlich, daß derselbe, soviel es nur immer angeht, populär sey.

Wir haben es schon gesagt, es kann die Andacht fördern, und die Feier in erfreulicher Weise erhöhen, wenn hie und da bei besonderen Anlässen einzelne polyphone Stücke mit den rein Gregorianischen Melodien abwechseln; nur, daß dies regelmäßig, oder auch bloß häufig geschehe, können wir nicht zweckmäßig finden. Und das um so mehr, da die polyphone Musik die Begleitung der Orgel absolut ausschließt. „Der bezifferte Orgelbaß hängt sich dieser seraphischen Musik sofort an wie ein schwerer Fußblock, welcher sie aus dem reinen Aether ihrer himmlischen Höhen in den Dunstkreis der Erde herabzieht. Im Palestrinastyl kann

[1] Ambros, Bd. 4. S. 55. (Cit. 70*.)

darum die Orgel nur Vorrednerin oder Verbindung zwischen Satz und Satz seyn" [1]. Wir anerkennen das vollkommen. Aber die Klänge der Orgel sind für die große Gesammtheit der Christen ein sehr wirksames Mittel, sich mit ihrem Gemüth über „den Dunstkreis dieser Erde zu himmlischen Höhen" zu erheben: und je mehr die polyphone Musik mit ihren „feinen Wechselbeziehungen und den einander sinnig nachahmenden Gängen und den einander antwortenden Motiven" dieser Gesammtheit immer etwas Fremdartiges und Unverständliches bleiben muß, desto schwerer wird sie die Gregorianischen Melodien entbehren, da mit ihnen eben sich die zur Andacht stimmenden Töne der Orgel sehr gut verbinden lassen.

Wir haben unsere Gründe den Worten von Ambros entnommen; es wäre ein Mißverständniß, wenn jemand die von uns ausgesprochenen Gedanken so auffassen wollte, als ob dieser verdiente Gelehrte es wäre, gegen den dieselben sich richten. Die polyphone Musik Palestrina's, so sagt Ambros selber, „hat ihre Localbedeutung, — wie Homer Hellas, wie Sophocles Athen voraussetzt: sie ist in Rom und für Rom entstanden. In der Sixtinischen Capelle ist ihr richtigster Platz" [2]. Damit sind wir vollkommen einverstanden.

Drittes Kapitel.

Die Musik als profane Kunst.

§. 1.

Der Begriff der hedonischen Musik und seine Verkehrung.

Morales über die Bestimmung der Musik im Allgemeinen. Definition der civilen und der hedonischen Musik. Die thatsächliche Praxis namentlich der Letzteren steht mit diesem Begriff keineswegs im Einklange. Wie sich diese Praxis erkläre. Warum sie als verfehlt gelten müsse. Der Keim der Entartung und des Verfalles in derselben.

517. Es steht ohne Zweifel im vollsten Einklange mit der Vernunft wie mit der Offenbarung, was ein hervorragender Meister des 16. Jahrhunderts, Cristoforo Morales von Sevilla, in der Musik „unter den Spaniern in Rom der größte" [3], in der Widmung des zweiten Buches seiner Messen an Paul III., über die Bestimmung der Tonkunst sagt. „Als das irdische Nachbild der Harmonie der Sphären ist sie von Gott

---

[1] Ambros, Bd. 4. S. 57 f. [2] Ambros, a. a. O. S. 58.
[3] Ambros, Bd. 3. S. 570. (Cit. 70*.)

in unsere Seele gesenkt, damit wir uns ihrer bedienen, Gott den Herrn und die Bewohner des Himmels zu preisen. Darum war es mir oft unbegreiflich, wie die meisten Tonsetzer, namentlich in unserer Zeit, sie für Nichtswürdigkeiten verwenden, und oft genug selbst für Unflätigkeiten, indeß nur wenige sie dem Zwecke dienstbar machen den Gott ihr gesetzt hat" 379). Damit kann freilich nicht gesagt seyn wollen, als ob die Musik ausschließlich für die religiöse Erbauung verwendet werden sollte. So gut wie fast alle übrigen Künste, kann auch sie sowohl für die höchsten Momente des bürgerlichen Lebens, als für das Vergnügen und die Unterhaltung thätig seyn; haben ja doch auch diese schließlich kein anderes letztes Ziel, als die Verherrlichung Gottes.

Der oben (S. 492*) gegebenen Definition entsprechend, ist die Musik wo sie als profane Kunst auftritt, „die Kunst, die Wirksamkeit von Schöpfungen der civilen oder der hedonischen Poesie durch die Melodie zu erhöhen". „Die Vocalmusik illuminirt die Zeichnung des Gedichtes," sagt Eduard Hanslick ganz richtig; oder wie sich einst in seiner Dedication zur „Alceste" Gluck ausdrückte, der Text ist die „richtige und wohlangelegte Zeichnung", welche die Musik bloß zu coloriren hat [1]. Die eigentliche Aufgabe der Letzteren ist somit, gelungene, gute Leistungen der profanen Poesie durch eine ihnen angemessene Melodie zu heben und noch wirksamer zu machen. Leistungen von hervorragender Schönheit können sich jedenfalls nur ergeben, wenn auch das Gedicht, für welches der Tonsetzer die Composition liefert, wahren und bedeutenden ästhetischen Werth hat: insofern darum die Musik als „schöne" Kunst gelten will, muß sie sich ohne Zweifel angewiesen sehen, sich des Bündnisses mit einer nicht mehr als mittelmäßigen Poesie möglichst zu enthalten [2].

518. Unverhältnißmäßig viel zahlreicher als die Compositionen in denen dieser Grundsatz festgehalten erscheint [3], sind freilich diejenigen, welche denselben verläugnen. Lessing macht sogar die Bemerkung, man verbinde thatsächlich die Musik mit der Dichtkunst nur in der Weise, daß diese Letztere „die helfende Kunst" sey; jene Verbindung dagegen, „wo die Musik die helfende Kunst wäre, habe man noch unbearbeitet gelassen". „Oder sollte ich sagen," fährt er fort, „daß man in der Oper auf beide Verbindungen gedacht habe: nämlich auf die Verbindung wo die Poesie die helfende Kunst ist, in der Arie, und auf die Verbindung

[1] Vgl. Hanslick, Vom Musicalisch-Schönen (6. Aufl. Leipzig 1881) S. 40.

[2] Vgl. oben N. 231. 238. S. 5* f. 12* f.

[3] Wir erinnern an jene der Frau von Arndts zu ausgewählten Strophen aus „Dreizehnlinden", an Goethe's „Erlkönig" von Reichardt, an Schillers „Das Lied von der Glocke", in Musik gesetzt von Andreas Romberg, und in neuester Zeit wieder von Max Bruch.

wo die Musik die helfende Kunst ist, im Recitativ? Fast scheint es so. Nur dürfte die Frage dabei seyn, ob diese vermischte Verbindung, wo nur nach der Reihe die eine Kunst der andern subservirt, in einem und demselben Ganzen natürlich sey; und ob die wollüstigere, welches unstreitig die ist wo die Poesie der Musik subservirt, nicht der anderen schadet, und unser Ohr zu sehr vergnügt, als daß es das wenigere Vergnügen bei der anderen nicht zu matt und schläfrig finden sollte" [1].

Die Erscheinung, daß die hedonische Musik, sey es ausschließlich sey es nur vorwiegend, in der bezeichneten Weise gehandhabt wird, erklärt sich leicht. Wie wir im ersten Kapitel gesehen haben, sind es die sensitiven Vermögen, die sinnliche Urtheilskraft, die Phantasie und das niedere Strebevermögen, welche von der Melodie unmittelbar und an erster Stelle berührt werden. Die sensitiven Vermögen treten aber, namentlich in Folge der Degradation der menschlichen Natur durch die Erbsünde, viel spontaner, viel leichter und müheloser in Thätigkeit, als die höheren; es bedarf bei ihnen viel weniger, als bei diesen, sie zu einer lebhaften und intensiven Thätigkeit anzuregen, vor Allem, wo es sich um eine naturgemäß ihnen zusagende, und darum angenehme Thätigkeit handelt. Alles das gilt überdies um so voller, je weniger bei dem Einzelnen die höheren Vermögen geübt, und durch vielfach wiederholten Gebrauch an die ihnen eigenen Thätigkeiten gewöhnt worden sind: es ist aber kein Geheimniß, daß es in dieser Beziehung bei dem weitaus größten Theile der Menschen nichts weniger als glänzend steht. Wie es unter solchen Umständen ganz natürlich ist, was wir im zweiten Kapitel mit Thomas von Aquin bemerkten, — daß nämlich bei Leistungen der hedonischen Musik die Aufmerksamkeit und die Theilnahme sich vorzugsweise auf die Melodie richtet, der Text dagegen, der sich zunächst an die höheren Vermögen wendet, wenig beachtet wird, und als Nebensache gilt, — ebenso begreift sich aus denselben die Erscheinung von der wir reden. Nämlich wie ihr Publicum, und zugleich gerade seinetwegen, haben sich eben auch die Tonsetzer gewöhnt, in der Melodie durchaus die Hauptsache zu sehen, um nicht zu sagen das allein Bedeutende, und auf den Text möglichst wenig Gewicht zu legen.

519. So hat freilich der Leser keineswegs Unrecht, wenn er findet, daß die von uns gegebene Definition der hedonischen Musik, der wirklichen Erscheinung dieser Kunst, wie sie in ihren Leistungen hervortritt, nicht recht entspricht. Denn unserer Definition zufolge müßte allerdings in jeder Composition, um Lessings Ausdrücke zu gebrauchen, die Poesie als die „Hauptkunst" erscheinen, die Musik dagegen als „helfende Kunst" oder „Hülfskunst" ihr „subserviren"; es müßte der Grundsatz Glucks

[1] Lessing, „Laocoon", Anhang, 2. S. 280 f. (Cit. 284*.)

festgehalten seyn, dem, wie wir sahen, der Text als die Zeichnung galt, die Melodie als die Coloratur derselben. Indeß trotz dieses Gegensatzes zwischen der thatsächlichen Praxis der Componisten, oder wie man dieselben, in ganz treffender Bezeichnung ihres unabhängig-selbständigen Verfahrens, gegenwärtig zu nennen beliebt, der „Tondichter" und unserer Definition, können wir doch nicht umhin, diese für richtig zu halten.

Der bloße Ton, auch der gesungene, steht seiner Natur nach keineswegs dem Worte gleich. Dieses Letztere ist es ja, wodurch der Ton erst geeignet wird etwas Bestimmtes zu bedeuten: der Ton verhält sich mithin zu dem Worte, wie — in den Anschauungen der peripatetischen Philosophie — der Stoff zur Form. Die Form hat aber bekanntlich auf allen Gebieten viel höhere Bedeutung, als das Element welches durch sie bestimmt wird. Dazu kömmt weiter, daß, wie vorher schon erwähnt wurde, das Wort sich unmittelbar an den vernünftigen Geist wendet, der Ton dagegen zunächst auf die niederen Vermögen wirkt. Es ist aber, wenn auch der Mensch, doch der erkennende, der mit Vernunft begabte Mensch, welchem Genuß zu bereiten jede hedonische Kunst sich für berufen halten muß. Wo mithin der Tonsetzer das hauptsächliche, und selbst das ausschließliche Gewicht auf die Melodie legt, und eben darum mittelmäßige Erzeugnisse der Poesie, oder selbst Producte die unter dem Niveau der Mittelmäßigkeit stehen, als Text gebraucht, da kehrt er in zweifacher Rücksicht das natürliche Verhältniß der Dinge um, und handelt folglich dem Wesen und der Idee seiner Kunst, wie dieselbe in der Weisheit Gottes begründet ist, keineswegs gemäß.

Wir wollen hiermit gerade nicht sagen, als ob alle Compositionen bei denen sich diese Verkehrung nachweisen läßt, als mißlungene zu verurtheilen wären. Daß sie sich niemals durch hervorragende Schönheit auszeichnen werden, — so wenig wie ein Gemälde an dem die Zeichnung werthlos ist, — wurde schon bemerkt; indeß können manche immerhin zur Unterhaltung dienen. Aber einen des vernünftigen Geistes sehr würdigen Genuß kann man das Vergnügen das sich an ihnen finden läßt, jedenfalls nicht nennen.

520. Und was von ernsterer Bedeutung ist, die hedonische Musik betritt, sobald sie die in Rede stehende Richtung einschlägt, eine überaus abschüssige Bahn. In wiefern? Die sinnliche Urtheilskraft und das sympathische Nervensystem, welche von der Melodie zunächst und vorzugsweise in Anspruch genommen, und zu lebendiger, genußbringender Action angeregt werden, stehen nicht bloß im Dienste des Gemüths, dessen Regungen die übersinnliche Gutheit der Dinge zum Gegenstand haben, sondern sie arbeiten auch, und zwar an erster Stelle, für das niedere Streben: das bezeichnete Nervensystem, insofern es das eigentliche Organ dieses Strebens ist, die sinnliche Urtheilskraft aber, insofern sie jene

sinnlichen Eigenthümlichkeiten der Dinge erfaßt, denen gegenüber das niedere Strebevermögen naturgemäß in Thätigkeit tritt. Neben anderen sind es darum, und zwar vorzugsweise, auch die mit dem geschlechtlichen Leben zusammenhangenden Perceptionen, welche sich durch die sinnliche Urtheilskraft vollziehen. Daß bei den Vögeln der Gesang das eigentliche von der Weisheit Gottes angeordnete Mittel ist, dieselbe nach dieser Richtung anzuregen, hörten wir früher (S. 488* f.) von Altum; von anderer Seite wird bezeugt, daß auch andere Thierarten, „Insecten, und selbst Säugethiere, vor Allem einige Affenarten, zu demselben Zwecke wie die Vögel, musicalische Töne hervorbringen“ [1]: und wenn Chrysostomus in seiner Abhandlung über die Jungfräulichkeit den Gedanken, diese Tugend erhebe den Menschen gewissermaßen über die Engel, unter Anderem auch dadurch begründet, daß „Zärtlichkeit athmende Töne, üppige Melodien, oder die Leibesschönheit, auf körperlose Geister eben keinen verführerischen Eindruck machen können“, so ist mit dieser Begründung offenbar vorausgesetzt, daß es musicalische Töne, Tonreihen, Rhythmen gibt, welche naturgemäß auf den Menschen eine Wirkung dieser Art ausüben. Wo die Dichtung ein Product der Winkelpoesie, das Textbuch abgeschmackt und fade ist, da fällt die Aufgabe, der Composition hedonische Bedeutung zu geben, ausschließlich der Musik zu. Erscheinungen deren ästhetischer Werth, deren übersinnliche Gutheit des Menschen würdige Gefühle wachrufen könnte, bietet der Inhalt des Textes nicht: was bleibt übrig, als daß die Musik darauf ausgehe, die Zuhörer durch den Reiz sinnlich angenehmer Regungen zu vergnügen, — und was liegt dann näher, oder vielmehr was ist unvermeidlicher, als daß die Melodie und der Rhythmus darauf eingerichtet wird, jenen Trieb wachzurufen der unter allen natürlichen Trieben im Menschen der mächtigste, der gerade durch Töne am leichtesten zu erregende, und dessen Befriedigung der am Irdischen hangenden Natur mit dem Leibe aus Erde die höchste Lust ist?

Um so mehr, da die Musik das unglückliche Privilegium besitzt, unter allen Künsten am wenigsten erröthen zu dürfen. Denn die Ueppigkeit der Musik ist ja nicht etwas Handgreifliches, wie die Schamlosigkeit der Plastik oder der Malerei; auch die Vernunft, der großen Menge wenigstens, erkennt sie bei weitem nicht auf den ersten Blick mit so unmittelbarer Klarheit, wie die unzüchtigen oder auch nur bedenklichen Bilder des Romans und der erotischen Poesie: sie wirkt unvermerkt und im Dunkeln, und gerade hierdurch um so rückhaltloser. Sehr bezeichnend warnt in eben diesem Sinne Leo der Große seine Zuhörer vor einer „heimtückischen Musik, welche, mit weichen Klängen das Ohr treffend, durch ihre verführerischen Melodien die Kraft des Gemüthes schmilzt,

---

[1] Verg. S. 10. (Cit. 19.)

und indem sie von ihren todbringenden Reizen sich fesseln lassen, unvorsichtige, nicht sehr nüchterne Herzen gefangen nimmt" 380). Und doch sollte, als der große Papst so redete, noch mehr als ein Jahrtausend vergehen, bevor die unersättliche Sucht nach „fesselnden todbringenden Reizen" darauf verfiel, die Oper und die Operette ins Leben zu rufen.

§. 2.

Die Oper.

I.

Historisches, über die Entstehung derselben. Es ist unmöglich, mit dem Darstellungsmittel der dramatischen Kunst, d. h. mit der nachbildenden Handlung, die Melodie zu einer natürlichen Einheit zu verbinden. Thatsächliche Folgen dieser unnatürlichen Verbindung in der Oper, nach Hanslick und Schopenhauer. Die Abgeschmacktheit der Fabel insbesondere.

521. Das Erzeugniß welches, wo nicht als die erste Oper, jedenfalls als die unmittelbare Vorläuferin derselben gelten muß, „Dafne", ist ein Schäferstück in welchem die Siege des Amor verherrlicht werden. Von Rinuccini gedichtet, von Peri in Musik gesetzt, wurde dasselbe 1596 im Palaste Corsi zu Florenz das erste Mal aufgeführt, und während des Carnevals der zwei folgenden Jahre wiederholt [1]. Hatten diese Aufführungen noch einen mehr privaten Charakter gehabt, so feierte die neue Erfindung ihren officiellen Eintritt in die Welt, als im Jahre 1600, gleichfalls zu Florenz, aus Anlaß der Vermählung Heinrichs IV. mit Maria von Medici, die nämlichen Meister ihr zweites Werk, „Euridice", öffentlich auf die Bühne brachten [2]. Man kann es bezeichnend finden für den Character der Oper, daß in dieser Weise ihr Entstehen mit dem Beginn des auf dem Gebiete der schönen Künste an Ungeheuerlichkeiten so fruchtbaren 17. Jahrhunderts zusammenfällt.

Die Verbindung des musicalischen Elements mit dem Worte der Poesie ist so natürlich, daß der Geschichte zufolge nicht durch Einigung dieser zwei Elemente der Gesang, sondern umgekehrt, erst nach diesem, durch das Fallenlassen des musicalischen Elements die Poesie, als selbständige Kunst hervortrat; aber eben dieses Element, das musicalische, auch mit dem Wesensbilde, dem Darstellungsmittel der dramatischen Kunst [3], zusammenzukoppeln, das hatte sich bis auf den vorher bezeich-

---

[1] Vgl. Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst (Leipzig 1830) Bd. 1. S. 296.

[2] Einen sehr ausführlichen Bericht über die „Euridice" gibt Ambros, Bd. 4. S. 253 ff.

[3] Man vergleiche das im neunten Abschnitt Gesagte.

neten Zeitpunkt niemand in den Sinn kommen lassen. In den Werken der Poesie, der epischen so gut wie der lyrischen und der didactischen, tritt der Dichter mit uns in unmittelbare Berührung: er gibt uns das was seinen Geist erfüllt und sein Gemüth bewegt, durch die Rede kund, fort und fort persönlich auf uns einwirkend, um gleichartige Vorstellungen und entsprechende Gefühle auch in uns zu veranlassen. Da liegt es offenbar überaus nahe, und kann nichts Auffallendes haben, wenn unter Umständen seine Rede musicalisch, sein gesprochenes Wort zum gesungenen wird, und so zu den übrigen Mitteln der Poesie, um deren Wirkung auf das Gemüth zu erhöhen, noch die Melodie hinzutritt: ist doch ein wesentliches Element der Melodie, der Rhythmus oder wenigstens der Numerus, auch wo sie nur redend auftritt, der Poesie ohnedies schon unentbehrlich. Die dramatischen Personen dagegen erscheinen auf der Bühne, nicht, um mit uns in irgend welchen Verkehr zu treten, nicht um ihre eigenen Gedanken und Gefühle uns bekannt zu geben, sondern einzig in der Absicht, eine große Begebenheit, eine dem objectiven Leben angehörende ästhetisch werthvolle Erscheinung, durch nachahmende Handlung in einem Wesensbilde an unserem Geiste vorüberziehen zu lassen. Menschen nun die bei einer Begebenheit betheiligt sind, oder irgend eines Resultats wegen gemeinsam handeln, oder in Folge irgend welcher Umstände mit einander in Verkehr treten, haben nicht die Gewohnheit, singend ihre Gedanken und Absichten auszutauschen; auch wo sie einander ihre Gefühle kundgeben wollen, mögen dieselben noch so warm und innig seyn, und selbst wo sie in denen mit welchen sie verkehren, Gefühle zu erregen wünschen, sehen sie für diese Zwecke keineswegs ein angemessenes Mittel im Gesange. Wohl kommen in einer Begebenheit die dem menschlichen Leben angehört, leicht auch Scenen vor mit denen sich der Gesang verbindet: der singende Fischerknabe, der singende Hirt, Walther Tell welcher singt, indem er mit der Armbrust spielt, der Chor der barmherzigen Brüder bei der Leiche Geßlers, Thecla's Gesang zur Guitarre, das Singen Gretchens am Spinnrade oder vor dem Muttergottesbilde[1], — das sind auf der Bühne treue Nachbilder philosophisch wahrer Erscheinungen aus dem Leben. Aber wenn Schiller die auf dem Rütli Versammelten[2] ihre Reden bei der Berathung, oder Wallenstein und Wrangel ihre Unterhandlung[3], oder Shakespeare Edmund, Albanien, Regan, Goneril und Edgar ihren bewegten Dialog[4], gleichfalls hätte singen lassen, so müßte man solche Bilder entweder für Verzerrungen des

---

[1] Schiller, „Wilhelm Tell", 1, 1. 3, 1. 4, 3. „Die Piccolomini" 3, 7. Goethe, „Faust".

[2] „Wilhelm Tell", 2. 2. [3] „Wallensteins Tod", 1, 5.

[4] „König Lear", 5, 3.

Originals, oder das Original selbst für eine philosophisch ganz unwahre, chimärische Fiction des Dramatikers erklären.

Ich weiß recht gut, daß die Operndichtung solchen handgreiflichen Widersinn möglichst zu vermeiden sucht. Aber es handelte sich zunächst lediglich darum, nachzuweisen, daß die Melodie sich mit dem Darstellungsmittel des Drama's, mit der nachbildenden Handlung, zu einer natürlichen Einheit nicht zusammenschmelzen läßt: und das tritt in den gegebenen Beispielen klar genug hervor. Hierzu kömmt nun aber noch, erstens, daß die Oper eben nur den handgreiflichen Widersinn vermeidet, und auch diesen nicht immer; und hierzu kömmt zweitens, daß sie, um das zu können, ihre Zuflucht zu Mitteln nehmen muß, welche einer „schönen" Kunst ganz unwürdig sind, und in ihr innerstes Wesen unwiderstehlich den Keim des Todes einsenken.

522. Eduard Hanslick ist der Meinung, „Illusionen wie die, daß" in einem Drama „sämmtliche handelnde Personen singen, gehe die Phantasie mit großer Leichtigkeit ein" [1]. Wenn Hanslick, statt „die Phantasie", gesagt hätte „die Oberflächlichkeit im Bunde mit der Genußsucht", dann möchte ich ihm vielleicht beistimmen. Einen schlagenden Beweis für die Wahrheit des in der vorigen Nummer von mir entwickelten Gedankens, enthält jedenfalls sowohl der Satz, welchen derselbe Gelehrte seinen eben angeführten Worten vorausgehen läßt, als die zwei, welche sich an dieselben unmittelbar anschließen. In dem ersteren constatirt Hanslick, „daß das Wesen der Oper ein steter Kampf ist zwischen dem Princip der dramatischen Genauigkeit und dem der musicalischen Schönheit". Die zwei anderen lauten so: „Die unfreie Stellung, welche Musik und Text zu einem fortwährenden Ueberschreiten oder Nachgeben zwingt, macht, daß die Oper wie ein constitutioneller Staat auf einem steten Kampfe zweier berechtigter Gewalten beruht. Dieser Kampf, in dem der Künstler bald das eine, bald das andere Princip muß siegen lassen, ist der Punkt, aus welchem alle Unzulänglichkeiten der Oper entspringen." Ist damit etwas Anderes gesagt, als was wir vorher nachzuweisen suchten, daß es nämlich unmöglich ist, die nachbildende Handlung und die Melodie zu einem einheitlichen kalleotechnischen Darstellungsmittel zu verschmelzen?

Aber fassen wir die Mittel ins Auge, durch welche die Oper die in ihrem Wesen liegende Zwieträchtigkeit und philosophische Unwahrheit zu verbergen, und der „Phantasie" die Illusion möglich zu machen bemüht ist. Arthur Schopenhauer führt dieselben ziemlich erschöpfend auf in der Stelle die wir folgen lassen.

„Die ‚große Oper' ist eigentlich kein Erzeugniß des reinen Kunstsinnes, vielmehr des etwas barbarischen Begriffs von Erhöhung des

[1] Hanslick, S. 54. (Lit. 512*.)

ästhetischen Genusses mittelst Anhäufung der Mittel, Gleichzeitigkeit ganz verschiedener Eindrücke, und Verstärkung der Wirkung durch Vermehrung der wirkenden Masse und Kräfte: während doch die Musik, als die mächtigste aller Künste [1], für sich allein den für sie empfänglichen Geist vollkommen auszufüllen vermag, ja ihre höchsten Productionen, um gehörig aufgefaßt und genossen zu werden, den ganzen ungetheilten und unzerstreuten Geist verlangen, damit er sich ihnen hingebe und sich in sie versenke, um ihre so unglaublich innige Sprache ganz zu verstehen. Statt dessen bringt man, während einer so höchst complicirten Opern-Musik, zugleich durch das Auge auf den Geist ein, mittelst des buntesten Gepränges, der phantastischesten Bilder, und der lebhaftesten Licht- und Farben-Eindrücke: wobei noch außerdem die Fabel des Stückes ihn beschäftigt. Durch dies Alles wird er abgezogen, zerstreut, betäubt, und so am wenigsten für die geheimnißvolle Sprache der Töne empfänglich gemacht. Dazu kommen nun noch die Ballette, ein oft mehr auf die Lüsternheit, als auf ästhetischen Genuß berechnetes Schauspiel, welches überdies, durch den engen Umfang seiner Mittel und die hieraus entspringende Monotonie, bald höchst langweilig wird, und dadurch beiträgt die Geduld zu erschöpfen . . . [2].

„Strenge genommen also könnte man die Oper eine unmusicalische Erfindung zu Gunsten unmusicalischer Geister nennen, als bei denen die Musik erst eingeschwärzt werden muß durch ein ihr fremdes Medium, also etwa als Begleitung einer breit ausgesponnenen, faden Liebesgeschichte und ihrer poetischen Wassersuppen. Denn eine gedrängte, geist- und gedankenvolle Poesie verträgt der Operntext gar nicht, weil einer solchen die Composition nicht nachkommen kann. Nun aber die Musik ganz zum Knechte schlechter Poesie machen zu wollen, ist ein Irrweg, den vorzüglich Gluck gewandelt ist . . Ja man kann sagen, die Oper sey zu einem Ver-

---

[1] Das ist die Musik keineswegs. Da die schönen Künste nicht alle gleichartige Aufgaben verfolgen, so läßt sich eine Vergleichung unter ihnen in Rücksicht auf ihre „Macht" eigentlich kaum anstellen. Will man es dennoch thun, so wäre ihre „Macht" ohne Zweifel nicht nach der Stärke der augenblicklichen Gefühle zu messen, welche sie veranlassen können, sondern nach der ethischen Bedeutung ihrer Wirkungen. Die höhere Beredtsamkeit ist „τύραννος ἀνθρώποις μόνη" (oben S. 380*); sie, und nicht die Musik, wäre darum als die „mächtigste aller Künste" zu bezeichnen.

[2] „Wie die Ballette auf der Schaubühne gegenwärtig sind, verdienen sie schwerlich unter die Werke des Geschmacks gezählt zu werden; so gar nichts Geistreiches und Ueberlegtes stellen sie vor. Man sieht seltsam gekleidete Personen, mit noch seltsameren Gebärden und Sprüngen, mit gezwungenen Stellungen und gar nichts bedeutenden Bewegungen, auf der Schaubühne herumrasen, und niemand kann errathen was dieses Schwärmen vorstellen soll. Nichts ist ungereimter, als nach einer ernsthaften dramatischen Handlung eine so abgeschmackte Lustbarkeit auf der Bühne aufzuführen." Sulzer, Allg. Theorie der schönen Künste, „Ballet".

derb der Musik geworden. Denn nicht nur muß diese sich biegen und schmiegen, um sich dem Gange und den ungeregelten Vorgängen einer abgeschmackten Fabel anzupassen: sondern es wird dazu noch durch die kindische und barbarische Pracht der Decorationen und Costüme, durch die Gaukeleien der Tänzer und die unanständige Kleidung[1] der Tänzerinnen, der Geist von der Musik abgezogen und zerstreut... Ueberhaupt ist die große Oper, indem sie, schon durch ihre dreistündige Dauer, unsere musicalische Empfänglichkeit immer mehr abstumpft, während dabei der Schneckengang einer meistens sehr faden Handlung unsere Geduld auf die Probe stellt, an sich selbst, wesentlich und essentiell, langweiliger Natur. Nur durch die überschwengliche Vortrefflichkeit der einzelnen Leistung kann dieser Fehler überwunden werden: daher sind in dieser Gattung die Meisterwerke allein genießbar, und alles Mittelmäßige ist verwerflich"[2].

Wir fragen zunächst nur, ob eine solche Betäubung der Sinne, eine solche kindisch-barbarische Pracht-Entfaltung, ein solches Aufregen niederer Neigungen, ein solches Reizen der Lüsternheit, ob diese als passende Mittel gelten können, den inneren Widersinn des ganzen technischen Productes der Aufmerksamkeit des Geistes zu entziehen, — und ob unästhetische Kunstgriffe dieser Art einer Fertigkeit würdig sind, welche stolz darauf ist, unter den „schönen" Künsten eine Stelle einzunehmen.

523. Was insbesondere die Fabel betrifft zu welcher, in Folge der Unnatürlichkeit des Bundes zwischen der nachbildenden Handlung und der Melodie, zwischen Dramatik und Musik, die Oper zu greifen genöthigt ist, — die „breit ausgesponnenen, faden Liebesgeschichten mit ihren poetischen Wassersuppen", — so braucht man gerade nicht Besucher des Theaters zu seyn, um urtheilen zu können, daß Schopenhauer deren Abgeschmacktheit" mit vollem Rechte perhorrescirt: es genügt dazu ein Blick in die Textbücher. Manchem Leser mag es übrigens nicht unerwünscht seyn, wenn wir aus den zahlreichen Berichten über ältere und neuere Opern, welche Hanslick in zwei Werken veröffentlicht hat, eine Stelle herausgreifen, um sie hier wiederzugeben. Im Jahre 1878 sah der genannte Gelehrte in der Großen Oper zu Paris die Aufführung eines Erzeugnisses, das im April 1877 zum ersten Mal auf die Bühne gekommen war: die fünfactige Oper *Le roi de Lahore*, „Der König von Lahore", von J. Massenet. Was den Inhalt angeht, berichtet Hanslick wie folgt.

„Es darf wohl als gebieterische Vorbedingung gelten, daß ein Schauspiel sich selbst erkläre, und der Zuschauer auch ohne vorhergehende Lectüre des Libretto den wesentlichen Inhalt der Handlung verstehe. Fordern wir doch auch

---

[1] Schopenhauer bedient sich eines drastischeren Ausdruckes.

[2] Nach A. Schopenhauer, Zur Metaphysik des Schönen und Aesthetik. (Werke, 1874, Bd. 6. S. 464 ff.)

von einem guten Gemälde, daß es in seinen Hauptmotiven verständlich sey ohne Programm; wie viel mehr von einem Drama, welches, begünstigter als das ruhende Bild, Zeit hat, sich Schritt vor Schritt zu expliciren. Nun aber begegnete mir, der ich absichtlich ganz unvorbereitet das Theater betrat, Sonderbares in der Aufführung des ‚König von Lahore‘. Ich sah einfach folgende Handlung sich abspielen. Zu Anfang der Oper ein indischer Tempel, dessen schönste Priesterin, Sita, heimlich vom König von Lahore, Alim, geliebt wird. Ein verschmähter Nebenbuhler desselben, Namens Scindia, erster Minister und Bösewicht des Stückes, denuncirt die Priesterin; der König rettet sie aber aus den Händen der fanatischen Geistlichkeit, indem er als Gegengefälligkeit verspricht, sofort gegen die eindringenden Mahomedaner zu Felde zu ziehen. Der zweite Act führt uns mitten ins Kriegsgetümmel; der König fällt von Scindia's meuchlerischer Hand, die treue Sita kniet weinend an seiner Seite. Nun ist wohl niemand so naiv, zu glauben, der erste Tenorist in einer großen Oper sey schon im zweiten Act richtig todtgemacht; vielmehr erwartet man mit Beruhigung, er werde sich hinter der Scene erholen, und alsbald — etwa wie Don Sebastian — zum allgemeinen Erstaunen wieder auftreten. Richtig geschieht dies im dritten Act. Wir sehen beim Aufziehen des Vorhanges ein glänzendes orientalisches Fest mit Tanz und Musik. Auf einem sehr erhöhten Throne sitzt — ganz wie Meyerbeers ‚Prophet‘ im letzten Act — ein König, unserem Scindia zum Verwechseln ähnlich, umgeben von Bajaderen und Harfenspielerinnen; vor ihm entfaltet sich unendlich langes, üppiges Ballet. Doch, ‚wer kommt da?‘ ruft plötzlich der König, sich nach der Seite wendend. Es ist der todtgeglaubte Alim, der nun von der ganzen Festversammlung mit freudiger Ueberraschung begrüßt wird. Nach dem Vortrage einer Arie sinkt er, wahrscheinlich noch vom Blutverlust ermattet, ruhig in den Schlaf. Der Vorhang fällt. Das ist was wir sahen und richtig zu verstehen glaubten. Weit gefehlt. Die nachträgliche Lectüre des Textbuches belehrte uns, daß König Alim im zweiten Act wirklich gestorben, und im dritten als abgeschiedener Geist in das Paradies der Gläubigen eingegangen sey! Das verliebte Ballet war ein Tanz seliger Geister, und der blasirte Müßiggänger auf dem goldenen Thron kein König, sondern der Gott Indra in höchst eigener Person. In tiefster Seele würde ich mich meines Irrthums geschämt haben, hätte nicht meine ganze Theater-Nachbarschaft denselben ruhig getheilt. Und nun frage ich, darf ein dramatischer Dichter so vollständig übersehen, daß man im Theater nur das glaubt was man sieht, und daß man einen wohlbehaltenen gesunden Lümmel der von einer lustigen Tanzgesellschaft empfangen wird, nicht für einen abgeschiedenen Geist halten kann? . .

„König Alim von Lahore, nach dem wir uns nun wieder umsehen wollen, findet die Wonnen des Paradieses ohne seine Sita äußerst langweilig; er erbittet und erhält vom Gott Indra die Erlaubniß, wieder als lebendiger Mensch auf die Erde zurückzukehren, — eine Begünstigung die ohne Zweifel in indischen Legenden begründet, aber bei uns so ungebräuchlich ist, daß wir sie auf der Bühne schlechterdings nicht verstehen. Alim darf also zu seiner Sita wieder herabsteigen; doch bleibt durch den Götterspruch sein Leben fortan an das ihrige geknüpft. Sita, von dem verliebten Tyrannen Scindia bedrängt, ersticht sich

im fünften Acte, und im selben Augenblicke sinkt auch Alim sterbend neben ihr zu Boden. Der Held, Alim, stirbt also zweimal in dieser Oper; von allem Anfang an eine vollständig gleichgültige Figur, läßt er uns auch in seinem Doppelsterben ungerührt. Dem gemeinsamen Tode entgegensehend, halten sich die Liebenden in einem letzten Liebesduett beseligt umschlungen" [1].

„Die Pariser Journale," bemerkt Hanslick noch, „preisen den ‚König von Lahore' natürlich als ein Chef-d'oeuvre." Wir unserseits weisen auf den Satz zurück welchen wir durch die gegebene Skizze illustriren wollten, und fragen ob, trotz aller Genialität der Partitur und allem orchestralen Raffinement, trotz allem Glanze der Decorations-Malerei, der Costümirung und der Beleuchtung, das Vergnügen, das sich an der Darstellung einer so erbärmlichen Fabel finden läßt, noch ein „ästhetisches" zu nennen, ob es überhaupt des mit Vernunft begabten Menschen würdig ist.

II.

Weitere Zeugnisse: Sulzer, Algarotti, Richard Wagner. Aus einem Obersatz von Wagner und einem Untersatz von Hanslick ergibt sich als Schluß, daß die Oper ein ästhetisches Unding ist. Bestätigung dieses Satzes durch Riehl. Ein mißlungener Versuch Ehrlichs, die Oper zu retten, und eine unrichtige Folgerung Hanslicks aus einer wahren Thatsache.

524. Daß der Gedanke welchen zu Florenz im Beginn des berüchtigten „Seicento" die zwei Väter der „Euridice" verwirklicht, ein vollständig verfehlter, daß die neu geschaffene „Kunstform" keineswegs dazu angethan war, Gebilden von mehr als höchst zweifelhaftem ästhetischem Werthe das Daseyn zu geben, diese Thatsache hat die Erfahrung längst außer Zweifel gestellt. Sulzer findet, es „herrsche bei dem außerordentlichen Schauspiele dem die Italiener den Namen *Opera* gegeben, eine so seltsame Vermischung des Großen und Kleinen, des Schönen und Abgeschmackten", daß er „verlegen" ist, wie und was er davon schreiben solle. „In den besten Opern trifft man allemal unnatürliche, gezwungene, oder gar abenteuerliche Dinge, sieht und hört man Sachen die so läppisch und abgeschmackt sind, daß man denken möchte, sie seyen nur da, um Kinder, oder einen kindischen Pöbel in Erstaunen zu setzen: und mitten unter diesem höchst elenden, den Geschmack von allen Seiten beleidigenden Zeuge, kommen Sachen vor die tief ins Herz dringen, die das Gemüth mit süßer Freude, mit dem zärtlichsten Mitleid, oder mit Furcht und Schrecken erfüllen. Auf eine Scene bei der wir uns selbst vergessen, und für die handelnden Personen mit dem lebhaftesten Interesse eingenommen

[1] Hanslick, „Musicalische Stationen", (Berlin 1880) S. 86 ff.

werden, folgt sehr oft eine andere, wo uns eben diese Personen als bloße Gaukler vorkommen, die mit lächerlichem Aufwand, aber zugleich auf die ungeschickteste Weise, den dummen Pöbel in Schrecken und Verwunderung zu setzen suchen" [1]. Vor Sulzer hatte bereits der Italiener Graf Algarotti, principiell ein Freund der Oper, seinen „Versuch über die Oper" mit der Klage eingeleitet, daß dieselbe „oft so abgeschmackt und langweilig werde, und sich in ein unzusammenhangendes, unwahrscheinliches, abenteuerliches und groteskes Product verwandle, das alle die schimpflichen Namen die man ihm gebe, vollkommen verdiene" [2].

Schopenhauers Urtheil haben wir bereits vernommen. Nach Richard Wagner aber ist „die Wirksamkeit der modernen Oper, in ihrer Stellung zur Oeffentlichkeit, ehrliebenden Künstlern bereits seit lange ein Gegenstand des tiefsten und heftigsten Widerwillens geworden". Wagner erklärt „ihr Wesen" für „unnatürlich und nichtig". Es liegt nämlich „der Entwickelung dieser musicalischen Kunstform ein Irrthum zu Grunde"; „die edelsten Genies haben mit Aufwand ihrer ganzen künstlerischen Lebenskraft alle Gänge seines Labyrinths durchforscht, aber nirgends den Ausweg, überall nur den Rückweg zum Ausgangspunkte des Irrthums gefunden, — bis dieses Labyrinth endlich zum bergenden Narrenhause für allen Wahnsinn der Welt geworden" [3].

525. Worin besteht nun aber jener „Irrthum"? „Darin," antwortet „mit stärkerer Betonung" Richard Wagner, daß in der Oper „ein Mittel des Ausdrucks, die Musik, zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks aber, das Drama, zum Mittel gemacht war" [4]. Und später, gegen das Ende des „ersten Theiles" derselben Abhandlung, wird „der Kern des Wahnes und endlich des Wahnsinnes, der das Kunstgenre der Oper in seiner vollsten Unnatürlichkeit, bis zur Lächerlichkeit dargethan" habe, „dahin bezeichnet, daß jenes Mittel des Ausdrucks, die Musik, aus sich die Absicht des Drama's bedingen wollte" [5].

Ohne Zweifel: wo in der Uebung einer Kunst die Meister das wahre Wesen der Letzteren so weit aus den Augen verlieren, daß sie in ihren Werken den Zweck als das Mittel behandeln, und dasjenige Moment welches als Mittel wirken sollte, die Rolle des Zweckes übernehmen lassen, da müssen diese Werke vollständig mißlingen, da muß schließlich die Kunst selber zu Grunde gehen. Nun versichert uns aber Eduard

---

[1] Sulzer, Allg. Theorie der schönen Künste, „Oper".

[2] Algarotti, Saggio sopra l'Opera in Musica, 1763. (Bei Sulzer, a. a. O.)

[3] R. Wagner, Oper und Drama, Einleitung. (Gesammelte Schriften und Dichtungen, Leipzig 1872, Bd. 3. S. 278. Die erste Auflage der genannten Abhandlung erschien 1851.)

[4] A. a. O. S. 282. [5] R. Wagner, a. a. O. S. 379.

Hanslick, die Oper gehe unfehlbar auch dann zu Grunde, wenn man, wie Richard Wagner will, das Drama die Stelle des Zweckes einnehmen, und die Musik nur als das Mittel des Ausdruckes auftreten lasse. „Je consequenter man das dramatische Princip in der Oper rein halten will, ihr die Lebensluft der musicalischen Schönheit entziehend, desto siecher schwindet sie dahin, wie ein Vogel unter der Luftpumpe. Die Oper ist unmöglich, wenn man nicht dem musicalischen Princip die Oberherrschaft in derselben einräumt . . Denn eine Oper in der die Musik immer und wirklich nur als Mittel zum dramatischen Ausdruck gebraucht wird, ist ein musicalisches Unding“ [1].

Es freut uns, von jedem dieser zwei Gelehrten Gedanken zu vernehmen, denen wir zustimmen können. Wir sind mit Hanslick vollkommen überzeugt, daß jede dramatische Production mit welcher, als Mittel des dramatischen Ausdruckes, die Musik verbunden erscheint, ein ästhetisches Unding ist. Wir zweifeln aber anderseits auch nicht im mindesten daran, daß Richard Wagner ganz Recht hat, wenn er das Wesen einer Kunstform für „unnatürlich und nichtig“ erklärt, welche die Musik als Zweck behandelt, und mit ihr, als ein Mittel des Ausdruckes, das dramatische Moment verschmelzen will. Nämlich, wie wir schon Anfangs gesagt haben, die Poesie ist es mit welcher, als sehr geeignetes Mittel ihre Wirkung zu erhöhen, die Musik ihrem ganzen Seyn nach berufen ist sich zu verbinden: denn das Wort und der gesungene Ton sind Elemente, die ihrer Natur nach zu einander passen, ja für einander gemacht sind. Solange dagegen die Menschenkinder sich darauf angewiesen sehen, als das Mittel des gesellschaftlichen Lebens und des Verkehrs nicht den Gesang, sondern das gesprochene Wort in Anwendung zu bringen, so lange wird auch die Kunst, wo sie nicht durch das Wort, sondern in Wesensbildern uns Erscheinungen vorführt, die sie als dem menschlichen Leben nachgebildet angesehen wissen will, genöthigt seyn, die Träger dieser Erscheinungen mit einander sprechen, und nicht einander ansingen zu lassen. Was sie von jeher gewesen, das wird darum die Oper bleiben für alle Zeiten: ein ästhetisches Unding.

526. Das Vorstehende war schon geschrieben, als uns in einem jüngst erschienenen Buche [2] ein Gedanke begegnete, den man gegen unsere Beweisführung geltend zu machen versuchen könnte; aus diesem Grunde wollen wir denselben nicht unberücksichtigt lassen. Der Verfasser berichtet zunächst, Riehl habe im Jahre 1878 einen Artikel veröffentlicht, „Die Kriegsgeschichte der deutschen Oper“, in welchem er lehre, die Oper sey

---

[1] Hanslick, S. 59 f. (Cit. 512*.)

[2] H. Ehrlich, Die Musik-Aesthetik in ihrer Entwickelung von Kant bis auf die Gegenwart. Ein Grundriß. Leipzig 1881.

eine „zwitterhafte Kunstgattung", und sie könne auch nichts Anderes seyn, da „die Zwitterhaftigkeit bedingt sey durch ihre Eigenthümlichkeit"; ferner, „die Oper sey die vergänglichste Kunstgattung, ihre Werke veralten am raschesten", „sie werde verschwinden, und durch das Oratorium ersetzt werden" [1]. Dem Wesentlichen nach sind die Anschauungen offenbar ganz die unsrigen. Ehrlich wendet aber gegen dieselben namentlich Folgendes ein:

„Nach langer, reiflicher Ueberlegung sind wir zu der Ueberzeugung gelangt, daß die Verwerfung der Oper gleichbedeutend ist mit der Verwerfung dramatischer Kunst überhaupt, weil die meisten Bedenken welche gegen die Oper erhoben werden können, in gleichem Maaße das Drama treffen, und zwar gerade das höhere. Helden und Heldinnen die in Versen reden [2], sind im Leben eben so wenig vorhanden als singende [2]: und nun gar ‚gewöhnliche' Leute aus dem Volke! Und dennoch, wer wollte es anders haben im wirksamsten dichterischen Kunstwerke, im Drama! Kann irgend ein Gebildeter der Erde sich ‚Wallensteins Lager' in Prosa denken? Und es sind doch meistens recht ungebildete Soldaten, die da ihre Meinungen austauschen! ‚Laßt sie gehen, sind Tiefenbacher, Gevatter Schneider und Handschuhmacher, Lagen in Garnison zu Brieg, Wissen viel was der Brauch ist im Krieg' [3] . . Die größten Kunstwerke dramatischer Dichtung aller Nationen sind in Versen geschrieben" [4].

Was zunächst, um mit dem Unwesentlichsten zu beginnen, die Erinnerung an „Wallensteins Lager" betrifft, so wäre vielmehr zu betonen, — was am Schlusse des „Prologs" Schiller selbst entschuldigen zu wollen scheint, — daß die Dialoge der Soldaten in gereimten Zeilen, als daß sie „in Versen" geschrieben sind. Als Verse betrachtet, sind die Zeilen ja ganz unregelmäßig gebaut, und dürften sie eher als „Knittelverse" zu bezeichnen seyn. Denkt man den Reim weg, so nehmen sie sich so ziemlich ganz als Prosa aus: „Laßt sie laufen, es sind Kroaten, Gevatter Schneider und Handschuhmacher, lagen in Garnison zu Mainz, wissen viel was der Brauch ist im Krieg." Zweitens will uns scheinen, daß „Wallensteins Lager" recht gut auch „in Prosa gedacht" werden kann; Shakespeare gibt ja analoge Scenen oft in ungebundener Redeform. Indeß wie gesagt, diese Fragen gehören eigentlich nicht zur Sache; kommen wir auf diese selbst.

Dem Dramatiker, wie in hedonischen Werken dem Künstler über-

---

[1] Ehrlich, S. 101. 102. 104. [2] Von mir unterstrichen.

[3] Ehrlich gibt diese Stelle (Wallensteins Lager, 10. Auftritt) genau so, wie wir sie wiedergegeben, ohne die Verse durch den Druck zu unterscheiden.

[4] Ehrlich, S. 101 f. Der letzte Satz ist abermals von mir unterstrichen.

haupt, steht die Freiheit zu, seine Gestalten zu idealisiren; d. h. er darf dieselben mit einem höheren Maaße leiblicher wie intellectueller und ethischer Vorzüge ausgestattet erscheinen lassen, als sie in der That besaßen, oder als es sonst unter den Menschen sich zu finden pflegt. Nur das hat er dabei zu beachten, daß die Höhe geistiger Ausbildung und ethischer Vollkommenheit die an ihnen hervortritt, unter den von ihm vorausgesetzten Umständen und Verhältnissen wahrhaft möglich und denkbar bleiben muß; und insbesondere darf er ihnen nicht Eigenschaften geben, oder sie in einer Weise handeln lassen, vermöge deren sie aufhören würden, Menschen zu seyn, und vielmehr einer anderen Ordnung vernünftiger Sinnenwesen anzugehören scheinen müßten.

Lediglich von dem hiermit bezeichneten Rechte und innerhalb der angegebenen Gränzen, macht der Dramatiker Gebrauch, wenn er seine Personen in Versen mit einander sprechen läßt: vorausgesetzt, daß er eine Versart wählt, die in Ton und Character sich von der Sprechweise des wirklichen Lebens nicht zu weit entfernt. „Unter allen Versmaaßen" aber, lehrt Aristoteles, „steht das jambische der Sprache des wirklichen Lebens am nächsten, und ist zum Dialog am meisten geeignet: man sieht das daraus, daß wir im täglichen Umgange sehr häufig in jambischen Versen sprechen, in Hexametern dagegen sehr selten, und zwar nur dann, wenn wir über den gewöhnlichen Gesprächston hinausgehen. Und hierin liegt der Grund, weßhalb die Tragiker andere früher übliche Versmaaße verlassen, und sich dem jambischen zugewendet haben" [1]. Die ganz richtige Thatsache welche wir Ehrlich betonen hörten, daß nämlich „die größten dramatischen Werke aller Nationen in Versen geschrieben sind", — in jambischen nämlich, — steht folglich mit den Forderungen der Aesthetik in vollstem Einklange.

Läßt es sich nun aber in gleicher Weise rechtfertigen, wenn die Personen des Drama's ihre Gedanken und Gefühle singend austauschen? Könnte diese Frage bejaht werden, dann, aber auch nur dann, hätte Ehrlich Recht mit seiner Behauptung, „die Verwerfung der Oper sey gleichbedeutend mit der Verwerfung der dramatischen Kunst überhaupt". Aber die Frage ist aufs entschiedenste zu verneinen. Kömmt es nach Aristoteles schon sehr selten vor, „daß wir im täglichen Verkehre in Hexametern sprechen", so ereignet es sich dagegen absolut niemals, daß wir für denselben den Gesang in Anwendung bringen; und man würde den Mann für irrsinnig halten, der einem Anderen seine Gedanken singend auseinandersetzte.

Zunächst ist das Verfahren des Menschen beim Singen schon physiologisch ein wesentlich anderes, als beim Sprechen. Sprechen wir, so

---

[1] Arist. de arte poet. ed. Buhle cap. 5. vulg. 4. n. 15. Rhet. 3. c. 1. n. 9.

werden die Töne, wie durch abgebrochene Stöße, aus der Kehle gleichsam herausgeworfen; beim Singen dagegen ist es ein anhaltender Druck, der sie aus dem Organ hervorgehen läßt, gleichsam herausschiebt [1]. Die Folge dieser Verschiedenheit ist, daß die gesungenen Töne in ihrer Art und Eigenthümlichkeit weit vollkommener ausgebildet werden, als die gesprochenen. Ihre Höhe oder Tiefe, ihre Dauer, ihr ganzes Wesen, ihr Verhältniß unter einander, tritt weit klarer und bestimmter hervor; eben darum wirken sie viel intensiver auf die sinnliche Urtheilskraft und das sympathische Nervensystem des Hörenden. Zu dieser Eigenartigkeit des Singtones im Gegensatze zum Sprechton, denke man sich nun noch die kunstreiche Melodie der Arie mit ihrem technischen Rhythmus hinzu: und dann urtheile man, ob die Personen der Tragödie die in jambischen Versen mit einander sprechen, von dem Menschen wie er sich in der Wirklichkeit darstellt, gerade so weit entfernt sind, wie die Arien und Duette singenden Gestalten der Oper; ob nicht vielmehr die Letzteren, als Wesensbilder aufgefaßt, was sie ja in der That seyn wollen und sollen, uns Individuen vergegenwärtigen, die von dem Menschen wie er wirklich ist, schlechthin der Art und dem Begriffe nach verschieden sind [2].

[1] Vgl. Sulzer, Allg. Theorie der schönen Künste, „Gesang".

[2] „Eine oder zwei Sängerinnen müssen in jeder Oper nothwendig Hauptrollen haben, die Natur der Handlung mag es zulassen oder nicht. Wenn sich der Dichter nicht anders zu helfen weiß, so verwickelt er sie in Liebeshändel, wenn sie auch dem Inhalte des Stückes noch so sehr zuwider wären . . Damit jeder Sänger Gelegenheit habe, sich hören zu lassen, müssen gar oft Sachen gesungen werden, bei denen keinem Menschen, weder wachend noch träumend, nur die Vorstellung vom Singen einfallen kann . . Dergleichen kindisches Zeug kömmt fast in jeder Oper vor. Auch wird man selten eine sehen, wo nicht die Ungereimtheit vorkäme, daß Personen die wegen bereits vorhandener großer Gefahr, oder anderer wichtiger Ursachen halber, die höchste Eile in ihren Unternehmungen nöthig haben, sich während des Ritornells sehr langsam und ernsthaft hinstellen, erst recht aushusten, und dann einen Gesang anfangen, in welchem sie fast jedes Wort sechsmal und öfter wiederholen, und wobei man die Gefahr und die dringendsten Geschäfte vollständig vergißt. Hat man irgendwo anders mehr als hier Ursache, mit Horaz auszurufen:

Spectatum admissi risum teneatis, amici?

Dazu kömmt noch das ewige Einerlei gewisser Materien. Wer eine oder zwei Opern gesehen hat, der hat auch viele Scenen von hundert anderen gesehen. Verliebte Klagen, ein paar unglückliche Liebhaber, davon einer ins Gefängniß und in Lebensgefahr kömmt, dann ein zärtliches Abschiednehmen in einem Duett, und dergleichen, kommen beinahe in gar allen Opern vor." Sulzer, Allg. Theorie der schönen Künste, „Oper".

Den Einwendungen Ehrlichs gegenüber bleibt mithin der Satz Riehls vollkommen wahr: die Oper ist ihrem ganzen Wesen nach eine „zwitterhafte Kunstgattung", oder wie wir es vorher ausdrückten, ein ästhetisches Unding. Und eben darum ist es ganz natürlich, daß sie sich als „die vergänglichste Kunstgattung" darstellt, „deren Werke am raschesten veralten": denn eben darum mußte sie schließlich das werden, was sie nach Richard Wagner geworden ist, „das bergende Narrenhaus für allen Wahnsinn der Welt". Und eben darum wieder darf Riehl der Erfüllung seiner Vorhersagung getrost entgegensehen: „die Oper wird verschwinden".

527. Der im vorletzten Satze wiederholte Gedanke Riehls führt uns wieder zu Eduard Hanslick zurück. In dem „Vorwort" zu seinen Studien über die moderne Oper stellt derselbe Reflexionen darüber an, daß „namentlich in der Oper der Zeitverlauf mit grausamer Hast die Reputationen früherer Perioden hinwegspüle, und selbst an jenen wenigen Meisterwerken der genialsten dramatischen Tondichter welche das Jahrhundert überdauern, diesen anscheinend für die Ewigkeit errichteten Säulen, sehr bald, zunächst an ihren Ornamenten, der verwitternde, zerbröckelnde Einfluß der Zeit" sichtbar werde. Aus dieser historischen Erscheinung zieht Hanslick dann den Schluß: „Das berühmte Axiom, es könne das ‚wahrhaft Schöne' niemals, auch nach längstem Zeitverlauf nicht, seinen Zauber einbüßen, ist für die Musik wenig mehr, als eine schöne Redensart. Dem schönen Unsterblichkeitsglauben müssen wir entsagen" [1].

Den Beweis zu führen daß diese Folgerung übereilt ist, dazu genügt eine Erinnerung an die Schöpfungen Gregors des Großen. Oder sind diese etwa weniger „Musik", als die von Hanslick erwähnten Opern „edelster und glänzendster Bildung" von Hasse und Jomelli, von Spontini und Spohr? und wird jemand der zu urtheilen versteht, behaupten wollen, die Schönheit der Gregorianischen Gesänge sey heute weniger jugendfrisch, als sie es vor dreizehnhundert Jahren gewesen? Der Grund der historischen Erscheinung deren Hanslick mit Wehmuth gedenkt, liegt nicht in dem Wesen der Musik, sondern in dem Wesen der Oper. Nicht dem Gebilde das in der Erde wurzelt, gehört die Unsterblichkeit, sie ist die Mitgift des Geistes. Das sensitive Element in der menschlichen Natur entstammt dieser Erde, darum ist es hinfällig und verweslich; und gleich ihm altert schnell und verblüht und stirbt bald das Product jeder Kunst, die statt dem Geiste zu dienen, die Magd des Fleisches wird: die durch phonetische Kunststücke die Gedankenlosigkeit in Erstaunen zu setzen, durch ungereimte Fictionen und Abenteuerlichkeiten die Phantasie zu vergnügen, durch prachtvolle Scenerien und luxuriöse Costümirung das Auge zu blenden, durch üppige Melodien und verführerische Rhythmen die Sinn-

[1] Hanslick, Die moderne Oper (Berlin 1875) S. V. VII.

lichkeit zu fesseln, durch Frivolitäten und schlüpfrige Reize der Lüsternheit Nahrung zu bieten bemüht ist. Das ist es was, bald offen bald mehr im Verborgenen, von jeher die Oper gethan hat; das ist es was sie thun mußte, wenn es ihr gelingen sollte, ihr Daseyn zu fristen, und die aus der Unnatur ihres ganzen Wesens mit Nothwendigkeit hervorgehende Gehaltlosigkeit ihrer Fabel, mit dem vielfältigen Widersinn ihrer gesammten Technik, der Oberflächlichkeit für den Augenblick zu verbergen. Unter solchen Umständen ist es eben nicht anders möglich, als daß in dieser sogenannten Kunstform „alle Tondichtung stets durchzogen erscheint von Elementen schnellerer oder langsamerer Sterblichkeit", und „mit jedem Herbste eine Welt von Blumen zu Moder wird".

Was zuletzt Hanslicks zuversichtliche Frage betrifft: „Wer ist Richter darüber, ob ein Werk der Kunst ‚wahrhaft schön' sey?" — so bringt uns dieselbe nicht in Verlegenheit. Es ist die Vernunft, welche über den ästhetischen Werth oder Unwerth technischer Leistungen entscheidet, unterstützt und geleitet durch das Licht der übernatürlichen Wahrheit.

Viertes Kapitel.

Die Instrumentalmusik.

§. 1.

Die Instrumentalmusik als Begleiterin des Gesanges.

Die erste und eigentliche Bestimmung der Instrumentalmusik. Für die liturgische Musik ist das vollkommen geeignete Instrument allein die Orgel. Welche andere, nach Benedict XIV., neben derselben unter Umständen allenfalls noch geduldet werden können, und was bei der Anwendung solcher unerlaubt sey. Eine beachtenswerthe Aeußerung Richard Wagners, welche mit dem Sinne der Kirche ganz übereinstimmt.

528. Die gesungenen Töne der menschlichen Stimme, und somit auch die Melodie, neben dem Text das Hauptmoment des Gesanges, lassen sich auf verschiedenen Instrumenten nachbilden. Man pflegt die Letzteren in drei Klassen zu theilen: Saiteninstrumente, Blasinstrumente, Schlaginstrumente. Was den Ausdruck betrifft, wird freilich die in solcher Weise nachgebildete Melodie ihrem Original, der von der menschlichen Stimme vorgetragenen, um Vieles nachstehen; an Reinheit der Töne dagegen, und namentlich an Stärke, kann sie dasselbe weit übertreffen. So war es sehr natürlich, wenn man von jeher den Gesang mit den Tönen musicalischer Instrumente zu begleiten sich gewöhnte, und dadurch nicht nur die Sänger unterstützte, sondern zugleich der Melodie größere

Stärke, höhere Fülle und gesteigerte Wirksamkeit verlieh. Hierin liegt ohne Zweifel die erste und die eigentliche Bestimmung der Instrumentalmusik: den Gesang einzuleiten und zu begleiten, etwaige Pausen durch entsprechende Melodien auszufüllen, und durch ein Nachspiel die künstlerische Production abzuschließen.

529. In diesem Sinne, als begleitende Kunst aufgefaßt und gehandhabt, ist die Instrumentalmusik nicht nur für den profanen, sondern eben so sehr für den liturgischen Gesang von hervorragendem Werthe. Denn von menschlichen Stimmen allein vorgetragen, bedarf der Gregorianische Choral eines zahlreichen und vorzüglich geschulten Chores, wenn er in den weiten Räumen eines Gotteshauses seine volle Wirkung ausüben soll, namentlich auch für die Vielen, welche den lateinischen Text nicht verstehen. Nun gibt es freilich nur ein einziges Instrument, das sich für den liturgischen Gebrauch eignet, die Orgel nämlich; aber diese genügt auch jeder Anforderung in vollstem Maaße.

Thatsächlich hat man im Laufe der Zeit in vielen Kirchen, außer der Orgel, noch mehr oder weniger sämmtliche Instrumente zu verwerthen gesucht, deren sich die profane Musik bedient. Indeß dieses Verfahren entspricht weder den Zwecken der liturgischen Musik, noch dem Sinne der Kirche. Das Concil zu Trient thut ausschließlich der Orgel Erwähnung [1]; das römische Cäremoniale aber, nachdem es zunächst die Bestimmung des Concils wiederholt hat, fügt das ausdrückliche Verbot hinzu, außer der Orgel irgend ein anderes musicalisches Instrument anzuwenden 381). Der aus der heiligen Schrift bekannten Thatsache gegenüber, daß das Volk Gottes im alten Bunde sich bei seinen gottesdienstlichen Versammlungen mehrerer Instrumente verschiedener Art bediente, lehrt Thomas von Aquin Folgendes. „Die in Rede stehenden Instrumente sind mehr dazu angethan, dem Gemüthe Genuß zu gewähren, als dasselbe zum Ernst und zur Andacht zu stimmen. Das israelitische Volk war irdisch gesinnt, und in religiöser Beziehung stumpf, und bedurfte darum, wie der Verheißungen irdischen Lohnes, so auch der Anregung durch solche Instrumentalmusik; überdies hatten die Instrumente deren man sich dabei bediente, ihre typische Bedeutung. Dadurch erklärt sich die erwähnte Einrichtung im alten Bunde; die Kirche dagegen bringt solche Instrumente beim Gottesdienste nicht in Anwendung“ 382). Das hochheilige Opfer des Leibes und Blutes Christi, die ununterbrochene persönliche Gegenwart des Herrn im Sacramente, dazu die Gesammtheit der übernatürlichen Wahrheiten in deren Besitz sich die Kirche Gottes befindet, lassen überhaupt, wie sie der Christenheit nicht mehr erlauben, „irdischen Sinnes zu seyn und dem Uebersinnlichen gegenüber stumpf“, die Anwendung anderer Instrumente,

---

[1] Die Stelle wurde oben, S. 70*, bereits angeführt.

als der Orgel, bei der Feier der heiligen Geheimnisse, nicht allein vollkommen entbehrlich, sondern geradezu unstatthaft erscheinen.

530. Diesem Gedanken sowie dem angeführten Verbote des Cäremoniale gegenüber, wollen wir indeß nicht verschweigen, daß Benedict XIV. in seiner früher erwähnten Encyclica den Bischöfen des Kirchenstaates (denn an diese ist das Schreiben gerichtet) die Erlaubniß ertheilt, „falls in den Kirchen ihrer Diöcesen der Gebrauch anderer Instrumente außer der Orgel bereits Eingang gefunden habe", den Contrabaß, das Violoncell, den Fagott, die Viola und die Violine zu gestatten, aber diese allein. Dagegen sollen sie „Pauken, Waldhörner, Trompeten, Oboen, große und kleine Flöten, Clavierinstrumente, Mandolinen und ähnliche Instrumente verbieten". „Was aber die Verwendung der hiernach zuläßigen Instrumente betrifft, so sollen dieselben einzig dazu verwendet werden, die Wirksamkeit des Gesanges zu erhöhen, indem sie dazu beitragen, die dem Texte entsprechenden Gefühle in den Anwesenden zu fördern, und sie zu andächtiger Beherzigung der religiösen Wahrheiten zu stimmen, und zur Liebe gegen Gott und das was Gottes ist. Wenn dagegen die bezeichneten Instrumente sich fortwährend hören lassen, und nur hie und da, wie es gegenwärtig der Fall zu seyn pflegt, auf Augenblicke schweigen, um künstlichen Läufen und sogenannten Trillern der Sänger Raum zu lassen, indeß sie sonst alle Worte des Gesangtextes übertönen und dem Verständniß unzugänglich machen: dann ist der Gebrauch derselben nicht allein überflüssig und zwecklos, sondern einfach unerlaubt und verboten" 383).

Man wolle übrigens nicht übersehen, daß Benedict XIV. in diesen Worten keineswegs, in Widerspruch mit dem drei Jahre später (1752) von ihm neu herausgegebenen Cäremoniale, die Anwendung der fünf von ihm genannten Instrumente gutheißt, sondern lediglich den Bischöfen des Kirchenstaates die Freiheit gibt, dieselben dort zu gestatten, wo man sich bereits an den Gebrauch von der Orgel verschiedener Instrumente gewöhnt habe. Es tritt ja oft die Erscheinung ein, daß der Gesetzgeber sich durch die Rücksicht auf obwaltende Umstände genöthigt sieht, der minder angemessenen, aber einmal herrschenden Gewohnheit Zugeständnisse zu machen; auch Moyses hatte einst, freilich auf einem ganz anderen Gebiete, dem jüdischen Volke eine gewisse Erlaubniß gegeben, aber nur, wie der Herr uns belehrt, „wegen der Härte ihres Herzens" (Matth. 19, 8)[1].

---

[1] Eine Bestätigung dieses unseres Gedankens findet man bei Benedict XIV. *De synodo dioecesana* l. 11. cap. 7. n. 6.

Die in neuester Zeit ausgesprochene Behauptung, Benedict XIV. habe in diesem Werke *(de synodo dioecesana)* die in der vorher angeführten Encyclica den

Ganz dem Sinne der Kirche entsprechend finden wir darum die folgenden Worte eines genialen Mannes, der freilich selbst dem Geiste der Kirche leider sehr fern zu stehen schien. „Die menschliche Stimme, die unmittelbare Trägerin des heiligen Wortes, nicht aber der instrumentale Schmuck, oder gar die triviale Geigerei in den meisten unserer jetzigen Kirchenstücke, muß den unmittelbaren Vorrang in der Kirche haben; und wenn die katholische Kirchenmusik zu ihrer ursprünglichen Reinheit wieder ganz gelangen soll, muß die Vocalmusik sie wieder ganz allein vertreten. Für die einzig nothwendig erscheinende Begleitung hat das christliche Genie das würdige Instrument, welches in jeder unserer Kirchen seinen unbestrittenen Platz hat, erfunden: dies ist die Orgel, welche auf das Sinnreichste eine große Mannichfaltigkeit tonlichen Ausdruckes vereinigt, ihrer Natur nach aber virtuose Verzierung im Vortrag ausschließt, und nicht durch sinnliche Reize eine äußerlich störende Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen vermag." So sprach sich vor fast einem Menschenalter schon Richard Wagner aus[1].

§. 2.

Die Instrumentalmusik ohne den Gesang.

Eine zweite Bestimmung der Instrumentalmusik; Fälle in denen die Umstände den Text ersetzen. Wo sie unabhängig von solchen Umständen auftritt, da ist der Genuß den sie gewährt, vorwiegend mehr pathologisch als ästhetisch. Nachtheilige Folgen, welche die häufige Beschäftigung mit dieser Kunst mit sich bringt.

531. Daß sie den Gesang begleite, haben wir gesagt, und seine Wirksamkeit fördere und verstärke, sey die erste und die eigentliche Bestimmung der Instrumentalmusik. Sie hat indeß neben dieser noch eine zweite. Es kommen im menschlichen Leben, namentlich im öffentlichen und gesellschaftlichen, Anlässe vor und Handlungen, welche es theils nothwendig, theils wünschenswerth machen, daß in den dabei Betheiligten eine bestimmte, denselben entsprechende Stimmung herrsche. Einigermaßen sind solche Anlässe schon an sich und ihrer Natur nach dazu angethan, diese Stimmung hervorzurufen; aber die Gefühle aus denen sich dieselbe zusammensetzt, bilden sich leichter und sicherer, und werden intensiver, wenn auch die Musik dazu mitwirkt.

Bischöfen des Kirchenstaates gegebene Anweisung „auf alle Bischöfe ausgedehnt", ist unrichtig. Das erwähnte Werk ist ein rein wissenschaftliches Buch; Benedict XIV. hat durch dasselbe nicht einen einzigen jurisdictionellen Act gesetzt.

[1] Entwurf zur Organisation eines deutschen National-Theaters für das Königreich Sachsen, 1849. (Gesammelte Schriften, Leipzig 1871, Bd. 2. S. 337.)

Zu den Handlungen oder Anlässen die wir im Auge haben, gehört z. B. der feierliche Einzug des Bischofs in ein Gotteshaus seines Sprengels, wenn er daselbst eine liturgische Handlung zu vollziehen hat: das römische Cäremoniale ordnet für solche Gelegenheiten an, daß die Orgel gespielt werde; und das Nämliche soll geschehen, wenn ein Legat des heiligen Stuhles oder ein Cardinal in eine Kirche seinen Einzug hält [1]. Daß es in gleicher Weise, auch ohne die selteneren Anlässe dieser Art, erhebend und zur Andacht stimmend auf das Gemüth wirkt, wenn vor dem Beginn der heiligen Handlung, während sich der Clerus in feierlichem Zuge durch die Kirche zum Presbyterium hinbewegt, gleichzeitig die majestätisch ernsten Töne der Orgel sich vernehmen lassen, dürfte schon jeder Christ empfunden haben. Ebenso ist es eine sehr verständige, die allgemeine Andacht in wirksamer Weise fördernde Vorschrift des Cäremoniale, welche leider in manchen Kirchen nicht beachtet wird, daß während der Wandlung und Elevation im Hochamte, indeß der Gesang ruht, die Orgel in andächtiger und ernster Weise zu spielen sey 384). Die Kriegskunst ihrerseits hat für ihre Zwecke von jeher die Instrumentalmusik unentbehrlich gefunden; und wenn während der Schlacht „die Rosse wiehernd jagen und das Blut der Helden wallt", so kann das zum Theil immerhin schon eine natürliche Folge der Umstände seyn: aber daß eben gleichzeitig „die Kriegstrompete schallt" und „die Trommeln Wirbel schlagen", das trägt sehr wesentlich dazu bei, jene Aeußerungen einer gesteigerten Kühnheit, und eines Muthes der die Gefahr nicht beachtet, hervorzurufen, und entgegengesetzte Gefühle, welche für den Ausgang des Kampfes sehr nachtheilig seyn könnten, zu paralysiren. Der Genuß der freien Natur an einem schönen Sommerabend, die gehobene Stimmung bei einem Festmahle, einer Abschiedsfeier, oder einer Versammlung durch welche irgend ein öffentliches Ereigniß gefeiert werden soll, kann fühlbar erhöht werden, wenn die Ausführung passender Compositionen sie von Zeit zu Zeit unterstützt.

Bei solchen und ähnlichen Anlässen ist mithin das selbständige Auftreten der Instrumentalmusik, ohne den Gesang, ohne Zweifel berechtigt und angemessen. Wir müssen es unter dieser Rücksicht einseitig finden, wenn Plato „den Vortrag rhythmischer Melodien auf der Cither und Flöte" sehr entschieden mißbilligt, indem er Solches für einen Mißbrauch erklärt der sich „wie Taschenspielerei ausnehme, und mit den schönen Künsten nichts mehr gemein habe" (ἀμουσία καὶ θαυματουργία) [2]. Plato begründet sein Verdict damit, daß man „ohne die Worte des Gesanges die Melodie ja nicht verstehen, und nicht wissen könne was sie

[1] Caer. Episc. l. c. 28. n. 3. 4.

[2] Plat. de leg. l. 2. Steph. p. 669. 670. Bip. 8. p. 93. 94.

wolle". Das ist, bei den Voraussetzungen die wir gemacht haben, eben nicht mehr wahr: die Umstände und die durch sie schon angeregte Stimmung der Anwesenden, bilden für die Worte in solchen Fällen den genügenden Ersatz.

532. Seit nicht ganz zweihundert Jahren (Sebastian Bach) hat man nun freilich angefangen, auch ganz unabhängig von der augenblicklichen Thatsächlichkeit solcher Umstände die Instrumentalmusik selbständig auftreten zu lassen. Immerhin können Zuhörer mit Hülfe der Phantasie sich eine Schlacht, oder eine Alpengegend beim Aufgange der Sonne, oder eine von Schnee und Eis starrende Winterlandschaft in Norwegen, in einem lebhaften Bilde vorstellen, und hierdurch unterstützt, der Aufführung eines Tonstückes von dem sie wissen, daß es eben für solche Umstände componirt ist, mit Interesse und Vergnügen beiwohnen. Kennern der Musik, vielleicht auch Solchen die, ohne sich viel mit derselben befaßt zu haben, von Natur eine hervorragende Anlage für diese Kunst besitzen, wird selbst das Anhören einer kunstreichen Symphonie oder einer Sonate oder einer „Phantasie" Genuß bringen, welche ihnen von allen bestimmten Umständen vollständig gelöst vorgeführt wird. Aber mit diesem, im ersten Falle ziemlich vagen, im zweiten — wir möchten sagen „technischen" Genuß dürfte auch, von der rein physiologischen Wirkung abgesehen, der ganze Werth solcher Leistungen erschöpft seyn.

Was übrigens weiter diese ganz selbständig als hedonische Kunst auftretende Instrumentalmusik betrifft, so ist zunächst offenbar, daß ihr die Versuchung, unter dem Schein ästhetischer Genüsse sinnliche, genauer vegetative, zu bereiten, und dadurch unmoralisch zu werden, eben so nahe oder vielmehr noch näher liegt, wie der profanen Vocalmusik (oben, S. 514* f.): und man darf nur die Ueberschriften zahlreicher Clavierstücke lesen, um zu wissen, daß sie dieser Versuchung gar nicht ungern nachzugeben pflegt. Aber auch abgesehen von dieser unmittelbar schlimmen Wirkung nicht weniger Compositionen, hat Lotze vollkommen Recht, wenn er die namentlich in den deutschen Ländern weit verbreitete Theilnahme für Musik keineswegs erfreulich findet, ihre Einwirkung auf die Nation nicht für eine günstige hält.

„Gerade den überwältigendsten Eindrücken der Musik ist der stärkste Antheil *leiblicher* Erregung von Seite des Hörers beigemischt . . Das *Elementarische* der Musik," (d. h. das physiologisch wirkende Moment in derselben,) „der *Klang* und die *Bewegung* ist es, was die wehrlosen Gefühle so vieler Musikfreunde in Ketten schlägt, mit denen sie gar gerne klirren . . Dieses Gefühl, welches sich thatsächlich mehr oder minder mit der reinen" (der intellectuellen) „Anschauung paart, kann nur dann als" ästhetischer Genuß gelten, wenn das vorherrschende Element darin die Freude an einem Gegenstande von ästhetischem Werthe bildet. „Fühlt

dagegen das Gemüth sich nur von der Naturgewalt der Töne befangen, so kann ein solcher Eindruck um so weniger" als die Wirkung einer kalleotechnischen (eigentlich künstlerischen) Leistung gelten, „je stärker derselbe auftritt. Die Zahl derer welche auf solche Art Musik hören oder eigentlich fühlen, ist sehr bedeutend. Indem sie das Elementarische der Musik in passiver Empfänglichkeit auf sich wirken lassen, gerathen sie in eine vage, nur durch den ganz allgemeinen Character des Tonstückes bestimmte, übersinnlich-sinnliche Erregung. Ihr Verhalten gegen die Musik ist rein pathologisch: ein stetes Dämmern, Fühlen, Schwärmen, ein Hangen und Bangen in klingendem Nichts" [1].

Eine Beschäftigung mit der Musik wie Hanslick sie in diesen Sätzen treffend characterisirt, wird offenbar nur dazu dienen, der träumerischen Regsamkeit einer unstäten Phantasie, der unmännlichen Weichheit des Gefühls, der Schwäche und Reizbarkeit der Nerven, äußerst wirksamen Vorschub zu leisten. Nun gibt es aber bekanntlich ohnedies schon der Momente mehr als genug, welche durch Ueberreizung krankhafte Zustände der erwähnten Vermögen herbeiführen, und das Gleichgewicht der Kräfte in einer für das innere wie das äußere Leben bedenklichen Weise stören. Verständig beschränkte Beschäftigung mit der Tonkunst kann für den „der in den harten Zusammenhängen der Wirklichkeit eingewohnt ist, und den Ernst der Dinge, der bestimmten Aufgaben und Ziele des Lebens kennt", ein ganz geeignetes Mittel der Erholung und geistiger Erhebung seyn: ohne solche Voraussetzungen dagegen führt sie nur „eine schädliche Erschlaffung aller Kräfte herbei, welche das thätige Leben auf angebbare Zwecke und stetige Arbeit richten soll. Die verhängnißvolle Leichtigkeit mit welcher gerade diese Kunst eine leibliche Ausübung gestattet, hat ihre zu alltäglich gewordenen Productionen längst jener Weihe entkleidet, die sie als selten dargebotene Wiederholungen ernster und großer Meisterwerke gehabt haben würden. Zwar ist die Zeit hoffentlich vorüber, da die deutsche Nation in jeder drohenden Lage nichts Nothwendigeres zu thun wußte, als den vierstimmigen Männergesang erfinden welcher der Situation entsprach; dennoch nimmt die Versenkung in musicalische Gefühle noch eine unverhältnißmäßige Zeit unsers Lebens in Anspruch, während die zeichnenden und bildenden Künste, die den Sinn für die Wirklichkeit schärfen, der Theilnahme nur wenig finden" [2].

---

[1] Nach Hanslick, S. 135 ff. (Cit. 512*.)

[2] Nach Lotze, S. 502 f. (Cit. 18.) Man vergleiche auch Rochlitz, Bd. 2. S. 252 ff. (Cit. 516*.)

Fünftes Kapitel.

Pseudoliturgische Musik.

§. 1.

Das Verlassen des Systems Gregors des Großen hat noch immer zum Verfall der liturgischen Musik geführt.

Zeugnisse von Rochlitz, Nettesheim, Lindanus, Ambros, Hanslick, Wagner, A. Reichensperger. Ob die Kirchenstücke von Mozart, Haydn, und anderen großen Meistern als liturgische Musik gelten können: Hanslick, Wagner, Erzbischof Graf Hohenwart, Pius VI. Entscheidung der Frage im verneinenden Sinne.

533. „Liturgische Musik im strengen Sinne ist nur Gesang, und zwar der Gregorianische, oder die polyphone Bearbeitung desselben, soweit nicht dadurch dessen Wesen verändert wird. Keine Instrumental- oder andere neuere Musik kann auf den Character einer liturgischen Musik Anspruch machen, sollte die Kunst welche sie entfaltet, auch noch so groß seyn. Nur die würdige Anwendung der Orgel beim Gottesdienste ist durch die Kirche von jeher gebilligt worden“ [1]. Diese Worte eines um die würdige Feier der heiligen Geheimnisse hochverdienten Bischofs sind ein kurzer Ausdruck, und zugleich eine werthvolle Bestätigung dessen, was wir im zweiten und vierten Kapitel dieses Abschnittes festgestellt haben.

Den Beweisen für die Bedeutung des Gregorianischen Gesanges, dieser hervorragendsten Leistung der Tonkunst, welche früher gegeben wurden, beabsichtigen wir hier einen weiteren anzuschließen. Die Rücksicht auf einzelne Punkte die erst in den zwei letzten Kapiteln zur Sprache kommen konnten, mußte es uns zweckmäßiger erscheinen lassen, diesen Beweis bis hierher zu verschieben. Derselbe gründet sich auf eine Thatsache der Geschichte. Was die Letztere unwidersprechlich constatirt, das ist nämlich dieses, daß das Verlassen des von Gregor dem Großen mit bewunderungswürdiger Weisheit festgestellten musicalischen Systems immer den Niedergang des liturgischen Gesanges, und schließlich seinen gänzlichen Verfall, unausweichlich zur Folge hat. Wir beschränken uns, um das darzuthun, auf die vier letzten Jahrhunderte.

534. „Im Kirchengesange hatte im fünfzehnten Jahrhundert und im Anfange des sechzehnten die Instrumentalmusik die Vocalmusik überboten, und der Letzteren besonders eine überaus künstliche Vollstimmigkeit

---

[1] Valentin, Bischof von Regensburg, Pastoralschreiben an den Clerus der Diöcese, vom 16. April 1857, N. I.

und Gelahrtheit aufgedrungen; das hatte sie gesteigert bis zu einer bloßen wirkungslosen Verstandessache" [1]. Daß sich die „Verstandessache" in der Praxis keineswegs sehr verständig ausnahm, beweist das folgende Zeugniß, das sich auf die ersten Jahrzehnte eben des sechzehnten Jahrhunderts bezieht. „Heutzutage ist die Zügellosigkeit der Musik in den Kirchen so groß, daß man zugleich mit dem Meßterte auf den Instrumenten üppige Liebeleien zu hören bekömmt, und beim Gottesdienste die für schweres Geld gemietheten liederlichen Musiker ihre Gesänge nicht zur Erbauung der Anwesenden und zur Geisteserhebung aufführen, sondern zur Erregung der schlimmsten Sinnlichkeit; daß sie nicht Menschen- sondern Thierstimmen hören lassen: denn hier wiehern Knaben den Discant, Andere brüllen den Tenor, Andere bellen den Contrapunkt, wieder Andere blöken den Alt oder brummen den Baß. So hört man Töne im Ueberfluß, aber vom Terte kein Wort" [2].

Würdevoller und gemessener als Nettesheim, aber ganz in demselben Sinne, drückt sich einige Jahrzehnte später der ausgezeichnete Wilhelm Lindanus (van Linden) aus, Bischof von Ruremonde († 1588), einer der ersten Theologen seiner Zeit: „der große Bischof" nennt ihn Benedict XIV. Sein Zeugniß lautet so. „Statt die Anwesenden zu religiösen Gefühlen anzuregen und zu andächtigem Beten zu stimmen, wirken gegenwärtig die Sänger durch ihr Singen vielmehr dahin, daß dieselben im Gebete gestört und der Andacht entfrembet werden. Ich habe mitunter während des Gottesdienstes mit der größten Aufmerksamkeit gelauscht, was man denn eben singe, und es war mir nicht möglich, auch nur ein einziges Wort zu verstehen. Es war nicht Gesang was man vernahm, sondern ein Gemenge immer aufs neue wiederholter Silben, ein Durcheinander von Stimmen, ein verworrenes Schreien und wildes Brüllen" [3].

Wohin auf demselben Gebiete das siebenzehnte, das Jahrhundert des Ungeschmackes κατ' ἐξοχήν gelangte, nachdem es mit der Gregorianischen auch die Musik Palestrina's glücklich beseitigt hatte, das haben wir bei einer anderen Gelegenheit von Ambros bereits gehört [4]. Was aber das achtzehnte Jahrhundert betrifft, so ist es ja wohl kaum für Einen Leser etwas Neues, daß bis zum Abschlusse desselben, wenigstens in Deutschland die Kirchenmusik vollständig Concert- und Theatermusik geworden war. Dem Geiste jener indifferentistischen, rationalistisch verflachten Zeit,

[1] Rochlitz, Bd. 1. S. 275. (Cit. 516*.)

[2] Aus der Schrift des bekannten Cornelius Agrippa von Nettesheim († 1535), „Von der Unsicherheit und Eitelkeit aller Wissenschaften und Künste", Kap. 17. (Bei Ambros, 4. S. 13.)

[3] Lindan. Panopl. Evang. 4. c. 78. (ap. Benedict. XIV. Litt. Encycl. d. 19. Febr. 1749. §. 9.)

[4] Oben, N. 275. S. 70* ff.

die sich mit etwas religiöser Sentimentalität und einer Art von Etikette-Frömmigkeit begnügte, konnte es nur entsprechen, wenn sich während der Feier der heiligen Messe eine ganz verweltlichte Kunst producirte, die mit den erschütterndsten Gedanken der Offenbarung ihr Spiel trieb, mit den ernstesten Stimmungen des christlichen Herzens tändelte, mit angenehm klingenden harmonischen Melodien die „andächtige" Zuhörerschaft unterhielt, mit scharfen nervenerregenden Rhythmen und frivolen Arien irdische Gefühle wachrief, mit Coloraturgesängen und theatermäßigem Pomp und einer sinnlichen, den Gesang überwuchernden Instrumentalmusik auf den Beifall des „Publicums" speculirte[1]: und das Letztere verstand sich sehr gern dazu, die Kirche als einen Concertsaal zu betrachten, und bei den bewunderungswürdigen Figuren und Trillern der Opernsängerinnen sich eines Vergnügens ungefähr jener Art freuen zu können, wie man es zu anderer Zeit „bei den unbegreiflichen Künsten der Luftspringer und Seiltänzer die sehr schwere Sachen machen", zu empfinden pflegt.

Steht es im neunzehnten Jahrhundert besser? Seit einigen Jahrzehnten vielfach ohne Zweifel; aber überall noch keineswegs. Es dürfte auch heute noch Wahrheit seyn, was vor nicht ganz dreißig Jahren Eduard Hanslick schrieb. „Es gibt unzählige deutsche Dorf- oder Marktkirchen, wo zur heiligen Wandlung das ‚Alphorn' von Proch, oder die Schlußarie aus der ‚Somnambüle' (mit dem koketten Decimensprung ‚in meine Arme'), oder Aehnliches, auf der Orgel vorgetragen wird. Jeder Deutsche der nach Italien kömmt, hört mit Staunen in den Kirchen die bekanntesten Opernmelodien von Rossini, Bellini, Donizetti und Verdi, und noch weltlichere Stücke" [2].

Geben wir noch zwei weiteren Zeugen das Wort, um so mehr, als der eine wie der andere, indem sie den Verfall der liturgischen Musik authentisch constatiren, zugleich eben dem Gedanken Ausdruck geben, dessen Wahrheit wir zu beweisen unternommen haben. „Der erste Schritt zum Verfall der wahren katholischen Kirchenmusik war die Einführung der Orchester-Instrumente in dieselbe[3]. Durch sie, und durch ihre immer freiere und selbständigere Anwendung, hat sich dem religiösen Ausdruck ein sinnlicher Schmuck aufgedrängt, der ihm den empfindlichsten Abbruch that, und von dem schädlichsten Einflusse auf den Gesang selbst wurde: die Virtuosität des Instrumentalisten hat endlich den Sänger zu gleicher Virtuosität herausgefordert, und bald drang der weltliche Opern-

---

[1] Vgl. Historisch-politische Blätter, Bd. 83. S. 771. 779.

[2] Hanslick, S. 44 f. (Cit. 512*.)

[3] an welche Gregor der Große sicher nie gedacht hatte: sonst würde er sie mit aller Strenge verboten haben.

geschmack vollständig in die Kirche ein. Gewisse Sätze des heiligen Textes, wie *Christe eleison*, wurden zu stehenden Texten für opernhafte Arien gestempelt, und nach dem italienischen Operngeschmacke ausgebildete Sänger zu ihrem Vortrage in die Kirche gezogen" [1]. Als Hofkapellmeister zu Dresden hatte Richard Wagner ohne Zweifel Anlaß und Gelegenheit gehabt, sich über den Punkt um den es sich handelt, ein zuverläßiges Urtheil zu bilden. August Reichensperger aber ließ sich ein Jahrzehnt später also vernehmen. „Jemand hat die leider nur zu richtige Bemerkung gemacht, daß die Zeit vielleicht nicht mehr sehr ferne sey, wo man in die Oper und in die Concerte gehen müsse, um ächte Kirchenmusik, in die Kirche aber, um Theater- und Concert-Musik zu hören ... Es gränzt in der That ans Fabelhafte, in welcher Art die Kirchenmusik entweiht worden ist, und noch immer entweiht wird. Sobald man die Wege verließ welche auf Grund uralter Tradition Gregor der Große zuerst vorgezeichnet hat, konnte die Anarchie nicht ausbleiben, wie sie dermalen fast allerwärts die Oberhand hat. Statt der ernstfeierlichen Choräle ertönen in unseren Gotteshäusern Weisen der weltlichsten, ja nicht selten der frivolsten Art; der Geschmack oder die Laune des Organisten bildet zumeist die einzige Richtschnur. Es ist wahrlich die höchste Zeit, daß auch diesem Unfuge begegnet wird" [2]. Ohne Zweifel; denn darin hat Goethe Recht: „Eine Musik die den heiligen und den profanen Character vermischt, ist gottlos" [3].

535. Aber vielleicht hält man uns classische Namen entgegen, — Bach, Händel, Mozart, Haydn, Cherubini, Beethoven, — zu denen „die gläubige und die ungläubige Welt mit tiefer Ehrfurcht" hinaufschaue, und stellt uns die Alternative, ihre Compositionen für den Gottesdienst entweder als „unsterblich und ewig schön" anzuerkennen, oder für einseitig und leidenschaftlich zu gelten. Einer solchen Alternative gegenüber können wir wohl nichts Besseres thun, als wieder an das Urtheil von Sachverständigen appelliren.

Eduard Hanslick findet „einen großen Theil der Haydn'schen und der Mozart'schen Kirchenmusik sehr, sehr weltlich. Verglichen mit dem Jahrmarktsjubel in so manchem ‚Gloria', mit den Opernschnörkeln in so manchem ‚Benedictus' und ‚Agnus' dieser Meister, klingt Verdi's ‚Requiem' noch heilig. Aehnlich verhält es sich mit der Kirchenmusik vieler berühmter älterer Italiener, deren ‚Classicität' auf Treu und Glauben angenommen und, mit jedem Decennium weniger geprüft, weitergegeben wird. Pergolese, Lotti, Jomelli, Salieri, und so viele andere

---

[1] Richard Wagner, Entwurf u. s. w. S. 335. (Cit. 532*.)
[2] A. Reichensperger, S. 120. 109. (Cit. 54*.)
[3] Goethe, Sprüche in Prosa. (Stuttgart 1869, Bd. 3. S. 87.)

Celebritäten Italiens deren großes Talent und deren Kunstfertigkeit wir hochschätzen, — was für zopfigen Zierrath und weichliche Opernmelodien haben sie nicht bona fide in ihre Kirchen-Compositionen aufgenommen!" Ueberhaupt, „in vielen, mitunter hochgefeierten italienischen Kirchenmusiken, erstickt der Geist in der Fülle blühenden Fleisches" [1]. Damit der Leser diese Gedanken Hanslicks, insbesondere sein Urtheil über die Messen von Haydn und Mozart, ganz verstehe, müssen wir noch einige Sätze über das „Requiem" von Verdi hinzufügen. „Verdi hat sein ‚Requiem', nachdem es einmal zu Ehren des berühmten Dichters der *Promessi sposi*, Alessandro Manzoni, im Mailänder Dome seine Schuldigkeit gethan, auf Reisen genommen, um es in den Concertsälen von Paris, London und Wien derjenigen Gemeinde vorzuführen, welcher es in Wahrheit gewidmet war, der musicalischen" [2]. Und mit ihm reiste „ein Gesangquartett" (zwei Sänger und zwei Sängerinnen) „das einen Strom von Wohllaut in das ‚Requiem' ergoß, und in Ausführung dieses Werkes bereits europäische Berühmtheit erlangt hat . . Nur war der Vortrag dieser vier häufig zu theatralisch. Gewisse Schluchzer, Bebungen und leidenschaftliche Accente passen — selbst im Concertsaale — nicht für kirchliche Musik, nicht zu dem Texte des ‚Requiem'. Wenn eine Sängerin Jesum Christum anruft, so darf man nicht meinen, sie schmachte nach ihrem Geliebten" [3]. Das ist das Kunstwerk, von dem wir hörten, daß es sich im Vergleich mit manchen Compositionen welche Haydn und Mozart für die Kirche geliefert, „noch heilig" ausnimmt.

Vernehmen wir einen zweiten, nicht minder sachverständigen Zeugen. Richard Wagner anerkennt, daß es Kirchenmusikstücke gebe, welche der vorher (S. 538* f.) auch mit seinen Worten von uns characterisirten, „gänzlich verderbten und entweihten, den gesunden religiösen Geist geradezu verhöhnenden Richtung am wenigsten angehören. Seitdem nämlich die Kirchenmusik durch Einführung der Orchesterinstrumente im Allgemeinen von ihrer Reinheit verloren hat, haben nichtsdestoweniger die größten Tonsetzer ihrer Zeiten Kirchenstücke verfaßt, die an und für sich von ungemeinem künstlerischem Werthe sind": aber „dem reinen Kirchenstyle, wie es jetzt" (1849) „ihn wiederherzustellen an der höchsten Zeit wäre, gehören auch diese Meisterwerke dennoch nicht an. Sie sind absolute musicalische Kunstwerke, die zwar auf der religiösen Basis aufgebaut sind, viel eher aber zur Aufführung in geistlichen Concerten, als während des Gottesdienstes in der Kirche selbst sich eignen" [4].

---

[1] Hanslick, S. 4. 5. 11. (Cit. 62*.)
[2] Von mir unterstrichen. [3] Hanslick, S. 7. 8. 12. (Cit. 62*.)
[4] Richard Wagner, Entwurf u. s. w. S. 336. (Cit. 532*.)

Wer etwa zu den Aussagen dieser Gewährsmänner noch Beweise verlangte aus den Werken der Meister selbst um die es sich handelt, den verweisen wir auf die verdienstvollen Zeitschriften von Franz Witt, „Musica sacra" und „Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik". Nehmen wir nur Eine Stelle heraus.

In einer Messe von Haydn, in D-moll und D-dur, hat das Kyrie 160 Tacte, das Gloria 252, das Benedictus 161. Im Kyrie und in fünf anderen Stellen dieser Messe liegt der Nerv des Ganzen in den Solo, welche in derselben mit Feuer und Eleganz behandelt sind, nicht nach der gewöhnlichen Haydn'schen Schablone, und einer guten Sopran-Solistin die dankbarste und brillanteste Rolle zutheilen.

In einer anderen Messe, in C-dur, von demselben, hat das Kyrie 135 Tacte *lento*; die Worte Kyrie (Christe) eleison werden im Sopran dreißigmal wiederholt, wobei diese Stimme noch 41 Pausen hat. Das Gloria hat bis zu *Qui tollis* 134 Tacte, das *Qui tollis* selbst 32, das *Quoniam* bis *cum sancto Spiritu* 97 Tacte (Sopran-Solo), das *Amen* allein 66 Tacte. Das Benedictus besteht aus 133 Tacten, die drei letzten Worte des Agnus Dei aber, *dona nobis pacem,* aus nicht weniger als 160.

Und in dieser Messe sowohl als in einer dritten, gleichfalls in C-dur und von Haydn, ist das *Quoniam* (im Gloria) eine vollständige Theater-Bravour-Arie, und streift das Benedictus nahe daran. Das Kyrie der zuletzt erwähnten dritten hat 172 Tacte, das Gloria 372, das Benedictus 130. Der ganze erste Satz des Credo trägt wieder Ariencharacter, unterbrochen vom Chore; das *Et incarnatus* ist eine ganz gewöhnliche Tenorarie, die eben so gut von Bühler oder Debler seyn könnte. Das beweist z. B. diese Stelle:

Auf die dreizehn Worte *Et incarnatus* bis *homo factus est* kommen 38 Tacte *largo;* nachdem dasselbe mit *homo factus est* (dieses zweimal)

gesungen ist, beginnt es wieder von vorn, und es folgt das *homo factus est* sechsmal: dann abermals von vorn *Et incarnatus,* und aufs neue sechsmal *homo factus est*[1].

Schon diese kurzen Andeutungen dürften genügend seyn, es vollkommen begreiflich zu machen, wenn der Graf Hohenwart, als Fürsterzbischof von Wien, die Aufführung aller Messen von Joseph Haydn vollständig untersagte; oder wenn Pius VI., als er (1782) dem Pontificalamte im Dome zu Augsburg assistiren wollte, nicht erlaubte, daß eine große figurirte Messe, die man mit vorzüglicher Sorgfalt einstudirt hatte, dabei aufgeführt würde, so daß man sich genöthigt sah, den einfachen Choral zu singen[2]. Lessing characterisirt die Arie, im Gegensatze zum Recitativ, als „die wollüstigere" Verbindung der Musik mit der Poesie; und er besorgt, jene „vergnüge zu sehr unser Ohr", als daß demselben das der Sinnlichkeit weniger bietende Recitativ dann noch zusagen könne (oben S. 513*). Sollte nicht mit ziemlich viel Grund vermuthet werden müssen, daß die „ewig schönen" Arien in den Messen unserer in der hedonischen Musik unbestreitbar großen Tondichter gleichfalls dermaaßen „das Ohr vergnügen", daß das Herz sich in Folge solchen Vergnügens zu dem minder Anziehenden, zu ernster Andacht und innigem Gebete, sehr wenig aufgelegt fühlt? Was das von uns unterstrichene Attribut betrifft, welches Lessing der Arie zuerkennt, so wissen wir ganz gut, daß dasselbe in jenem häßlichen Sinne in welchem man das Wort ungern öffentlich ausspricht, mit dem Wesen der Arie gerade nicht verbunden ist. Aber kann jemand als für den liturgischen Gebrauch geeignet, Melodien anerkennen welche, ob auch in dem allermildesten Sinne des Wortes, die Bezeichnung „wollüstig" verdienen?

Ueberhaupt, wer immer auch nur einigen Begriff hat von der Bedeutung jenes Geheimnisses das sich auf dem Altare eines katholischen Gotteshauses vollzieht, nur einige Ahnung von der Majestät des „Herrn der Heerschaaren" und seiner unnahbaren Heiligkeit und dem Ernste der Ewigkeit, nur einiges Verständniß für die gränzenlose Hülfsbedürftigkeit der Menschheit und die Größe der Schuld, welche sie durch Sündigen fort und fort auf sich ladet; wer dabei anderseits den Hang der menschlichen Natur zum Irdischen, ihre Unaufgelegtheit für das Uebernatürliche, ihren Leichtsinn und ihre Flatterhaftigkeit nur einigermaßen zu würdigen weiß: der urtheile, ob ein Singen und Musiciren wie das in Rede stehende dazu angethan seyn kann, die Gefühle zu unterstützen welche die

[1] Nach Witt, Liturgische Verstöße in drei Messen von Joseph Haydn. („Musica sacra", 1881, N. 8 und 9, S. 97 f.) Die Analyse verschiedener Messen von Haydn findet man in derselben Zeitschrift, in den Jahrgängen 1870, 1872, 1875.

[2] Lüft, Liturgik (Mainz 1847) Bd. 2. S. 247.

heilige Handlung und das Haus Gottes erheischt; der entscheide, ob der „Jahrmarktsjubel beim Gloria", und die „Opernschnörkel beim Agnus Dei" mit dem am Schlusse desselben von drei Singstimmen fünf Tacte hindurch wiederholten *pa pa pa pa pa pa*[1], und die Theater-Bravour-Arien und die Triller und die Schluchzer und die Bebungen und leidenschaftlichen Accente, — kurz, ob eine „in der Fülle blühenden Fleisches erstickende Musik" als geeignet gelten kann, die Lebendigkeit des Glaubens und der Ehrfurcht, den Ernst der Andacht und des Gebetes und der Zerknirschung zu fördern, durch welche die christliche Gemeinde sich der Gnade und der Vergebung und jenes Segens würdig machen soll, den ihr das hochheilige Opfer zu vermitteln bestimmt ist. So viel kann doch niemand in Abrede stellen: die „unsterblichen" Messen von Haydn und Mozart und Beethoven, und die Weisen Gregors des Großen, bilden mit einander einen vollständig diametralen Gegensatz. Auf Einer von beiden Seiten muß mithin der Irrthum seyn; entweder haben Ambrosius und Gregor und alle Päpste die nach ihm seine Melodien empfahlen und vorschrieben, das Wesen der Andacht und der religiösen Gefühle mißverstanden, oder die weltlichen Tondichter der letzten anderthalbhundert Jahre haben dasselbe nicht aufgefaßt.

Wir stellen es dem Leser anheim, zu entscheiden. Unserseits haben wir aber, nachdem wir einmal die erwähnten Kirchenmusikstücke zu berücksichtigen veranlaßt waren, noch ein kurzes Wort weiter zu bemerken. Richard Wagner machte denselben in der vorher (S. 540*) angeführten Stelle das Zugeständniß, sie seyen „absolute musicalische Kunstwerke". Soll hiermit nur gesagt seyn, daß sie als Monumente einer bis dahin in der profanen Tonkunst vielleicht unerreichten musicalischen Technik dastehen, so haben wir gegen das Zugeständniß nicht das Mindeste einzuwenden; andernfalls ist uns dasselbe unverständlich. Oder was heißt das, ein „absolutes musicalisches Kunstwerk"? Es ist kein Kunstwerk denkbar das nicht, insofern es eben das Werk irgend einer Kunst seyn will, von dem der es würdigen will, nothwendig und an erster Stelle als Mittel für irgend einen Zweck, als Ursache aufgefaßt werden müßte die irgend eine Wirkung hervorbringen soll. Nun lehrt uns aber, sey es die Metaphysik sey es die einfache Vernunft, daß das Mittel sowohl als die Ursache ihrem ganzen Wesen nach ein Relatives, daß mit jenem die Beziehung auf den Zweck, mit dieser die Beziehung zu ihrer Wirkung unlösbar verbunden ist. Ein „absolutes Kunstwerk", in einem anderen als dem vorher bezeichneten Sinne, ist mithin eben so widersinnig, wie eine Kunst die „sich selber Zweck" und darum „relations-

---

[1] aus dem dona nobis *pacem*.

los" ist. Die Kirchenstücke um die es sich handelt, sind Werke der liturgischen Musik, aber vollständig mißlungene: denn sie beeinträchtigen und paralysiren den Zweck für welchen sie geschaffen wurden, statt ihn zu fördern. „Was nützt einem ein Schlüssel von Gold," sagt der heilige Augustin, „mit dem man aber nicht aufschließen kann?" [1]

§. 2.

Die üblen Folgen pseudoliturgischer Musik.

536. Wir glauben, das Gesagte reicht hin, um darzuthun, was wir beweisen wollten: daß nämlich das Preisgeben der nach Gregor dem Großen genannten Singweise noch immer zur Verweltlichung der religiösen Musik geführt hat und zu ihrem vollständigen Verfall. Es mag ja immerhin noch ein anderes, von dem des „unvergleichlichen" Papstes verschiedenes System einer Musik denkbar seyn, welche sich gleichfalls für die liturgischen Handlungen eignet; wenngleich auch dieser Gedanke sich vielleicht unschwer widerlegen ließe. Aber wie dem auch sey, wenn wir nicht die apriorische Wissenschaft fragen sondern die Geschichte, dann können wir nicht anders als die Ueberzeugung festhalten, daß die einzige sichere Schutzwehr gegen Profanation der Kirchenmusik und die damit verbundene Entweihung der hehrsten Geheimnisse, in der unausgesetzten Pflege und der eifrigen Förderung des Gregorianischen Gesanges liegt.

Dabei wolle man nicht übersehen, daß es ein großer Irrthum ist, wenn man die Folgen einer solchen Profanation gering anschlägt. Daß die Cultivirung einer verweltlichten Musik im Hause Gottes schon an sich immer eine Herabwürdigung der liturgischen Texte, und eine Verletzung der den heiligen Handlungen gebührenden Ehrfurcht ist, mithin eine Sünde gegen das zweite Gebot Gottes, davon wollen wir nicht weiter reden. Aber die Sache hat auch ihre unvermeidliche schlimme Wirkung für das religiöse Leben. Plato legt, wo er von den Mitteln handelt, durch welche das bürgerliche Gemeinwesen in gutem Stande erhalten werden soll, überraschend großes Gewicht darauf, daß von denen welche an der Spitze der Verwaltung stehen, auch die kleinste Neuerung in den musicalischen Weisen sorgfältig verhütet, und mit aller Entschiedenheit ausgeschlossen werde. „Der Dichter sagt zwar, neue Gesänge regten wirksamer die Aufmerksamkeit an: aber es wäre schlimm, wenn man das so auslegen wollte, als ob damit nicht bloß neue Texte, sondern neue Melodien gemeint wären. Denn vor der Einführung einer neuen Singweise muß

---

[1] Aug. de doctr. christ. 4. n. 26.

man sich hüten, wenn man nicht Alles auf das Spiel setzen will: es ist nicht möglich, an dem musicalischen System zu rütteln, ohne daß man zugleich, wie mit vollem Rechte Damon[1] sagt, die tiefsten Grundlagen der Verfassung erschüttert. Eben darum bedarf es hierin der wirksamsten Maßregeln; denn das Verderben dringt auf diesem Wege leicht ganz im Verborgenen ein, weil es sich wie ein unschuldiges Spiel ausnimmt, wobei es auf nichts Böses abgesehen ist. Es wird ganz allmälig heimisch, ergreift unvermerkt das Gemüth und die Gesinnung, verbreitet sich von da aus über den täglichen Verkehr, und durch diesen, alle Schranken durchbrechend, über die Gesetze und das ganze Gemeinwesen, bis es schließlich im öffentlichen wie im Privatleben Alles verwüstet"[2].

Das sind Gedanken, die ernste Beherzigung verdienen. Wir geben gerne zu, daß das religiöse Leben der Christenheit auf stärkeren Pfeilern ruht, als das utopische Gemeinwesen Plato's, und die zeitweilige Herrschaft einer dem Geiste Gottes widerstrebenden und den Sinn der Kirche verläugnenden pseudoliturgischen Musik nicht so schnell „Alles zu verwüsten" vermag. Eben so gewiß übrigens ist, daß gerade Versündigungen gegen das zweite der zehn Gebote in hervorragendem Maaße „verwüstend" wirken. Und was soll denn der Gesang, was soll denn die Musik im Gotteshause? Doch wohl nichts anders, als wozu sie mehr als irgend eine andere Kunst gemacht ist, Gefühle in den Christen veranlassen und fördern. Kann man denn nun wirklich so gutmüthig seyn, im Ernst zu glauben, die Opernmelodien und die Coloraturgesänge und die Marienlieder im „Ständchenstyl" und die Solo der Opernsängerinnen und die Bravourarien, mit der „trivialen Geigerei" und der übrigen, bald sinnlich weichen bald mit Macht Alles übertönenden Instrumentalmusik, wären das Mittel, religiöse Gefühle anzuregen und zu unterstützen? Ein nicht kleiner Theil der beim Gottesdienste Versammelten wird immer es anziehender und bequemer finden, sich jenen Genüssen hinzugeben die im Concertsaal und im Opernhause nur um den Preis der Eintrittskarte geboten werden; eine andere Klasse wird auf die Musik wenig achten, weil sie von derselben nichts versteht, und ihr bloß das verdanken, daß sie sich zum Gebete nicht sammeln kann, und in kalter Gedankenlosigkeit dem Ende entgegenharrt; wieder Andere, denen es mit der Andacht Ernst ist, werden in ihrer Unbefangenheit die Gemüthsregungen willig in sich aufnehmen zu denen die Musik sie stimmt, und ganz irdische, selbst sinnliche Gefühle für übernatürliche halten, eine weiche sentimentale Stimmung für Innigkeit der Andacht, das Vergnügen über Befriedigung ihrer Eigen-

---

[1] Ein berühmter Musiklehrer zu der Zeit des Socrates.

[2] Plat. de republ. l. 4. Steph. p. 424 b–e. Bip. vol. 6. p. 335 s.

liebe für „geistliche Tröstung", Ueberschwenglichkeit für religiöse Begeisterung, nervöse Erregtheit und phantastische Schwärmerei für das Wehen des heiligen Geistes. Wer das Leben kennt, der weiß zu gut, wie vielfach solche Verwechselung zu Tage tritt; in wie weiten Kreisen äußerlich guter Christen jene Richtung zur Herrschaft gelangt ist, die das Irdische für Himmlisches ansieht, und die heiligsten Mittel des religiösen Lebens naturalisirt.

Ich meine ja nicht, als ob es die pseudoliturgische Musik allein wäre die solche Resultate vermittelt: es gibt neben ihr auch eine Pseudo-Ascetik; aber die Kirchenmusik um die es sich handelt, thut in jener Richtung redlich das Ihre, und der Erfolg dessen sie sich rühmen darf, ist jedenfalls viel größer, als man häufig zu ahnen scheint. Der edle Mönch von St. Martin führt bittere Klage über jenen Theil des Clerus, der „nahezu das Bewußtseyn eingebüßt, daß ihm, als dem Vollzieher der Liturgie, auch der Kirchengesang unterstehe, und daß dieser vorzügliche Theil des heiligen Altardienstes nicht einem Schwarme von Professionisten oder Dilettanten überlassen werden dürfe, die einige musicalische Gesetze kennen, im Uebrigen aber mit Herz und Sinn der heiligen Liturgie oft gerade so fern stehen, wie der Souffleurkasten dem Tabernakel, oder der Tanzboden dem Hause Gottes" [1]. Es sind freilich fast zwei Jahrzehnte, daß diese Worte geschrieben wurden. Aber was für alle Zeiten wahr bleibt, das ist dieses: Wo der Clerus in der bezeichneten Weise handelt, da läßt er nicht nur eines der wirksamsten Mittel der religiösen Erziehung und der Seelsorge unbenutzt, sondern er hält dem Wolfe eine Thür offen, durch welche dieser früher oder später sicher eindringen wird.

Sechstes Kapitel.

Ueber die ästhetische Bedeutung der selbständigen Instrumentalmusik.

537. In welchem Sinne wir die in der Ueberschrift angedeutete Frage beantworten, das ergibt sich ziemlich klar schon aus dem in den früheren Kapiteln Gesagten. Wenn wir dieselbe dennoch an dieser Stelle ausdrücklich zur Sprache bringen, so ist es namentlich die bereits wiederholt erwähnte, nach Lotze's Urtheil „ausgezeichnete" Schrift von Eduard Hanslick [2], welche uns dazu veranlaßt. Bei der Aufmerksamkeit welche dieselbe erregt hat, glauben wir nicht unterlassen zu sollen, unsere Stellung

---

[1] Choral und Liturgie, S. 52. (Cit. 504*.)

[2] Vom Musicalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst. 6. Aufl. Leipzig 1881. (Die erste Auflage erschien 1854.)

den Ansichten ihres Verfassers gegenüber klar zu bezeichnen; anderseits werden wir eben hierdurch Gelegenheit haben, unsere Auffassung von dem Wesen der Musik vollständiger darzulegen und fester zu begründen.

§. 1.

Die Thesis Hanslicks gegen eine Grundlehre der neueren Aesthetik.

Was die frühere Zeit unter dem Namen „Musik“ verstand; Aristoteles. Die neuere Aesthetik bezeichnet mit dem Namen das bloße tonische Element. Ihre Lehre hinsichtlich dieses Elements, und Hanslicks Angriff auf dieselbe.

538. Es wurde schon wiederholt erwähnt, daß im Alterthum die Poesie und die Tonkunst immer in Verbindung mit einander aufzutreten und gedacht zu werden pflegten. Dementsprechend bezeichnete man in Rom wie in Griechenland mit dem Worte „Musik“ nicht die Instrumentalmusik für sich, sondern die Einheit aus Poesie und Tonkunst, — die Kunst, die Wirksamkeit poetischer Texte durch die Melodie zu unterstützen und zu erhöhen.

Wie sich viele Denker älterer Zeit das Wesen dieser Musik und die Wirkungen derselben auf das menschliche Gemüth erklärten, berichtet uns Aristoteles. „Die Musik macht uns ihrer Natur nach Vergnügen: und es ist, als ob die Melodie und der Rhythmus uns gewissermaßen verwandt wären. Darum lehren unter den Weisen viele, bald, die menschliche Seele sey eine Melodie, bald, sie habe Melodie“ [1]. Derselbe Gedanke begegnet uns später bei Plotin. „Die Melodie im Gesange ist das Werk jener Melodie, welche in der Seele verborgen liegt; diese ist es, welche in jener nach außen tritt, und durch sie der Seele die Anschauung der inneren Schönheit vermittelt“ 385). Der Gedanke ist zu poetisch, als daß ihn die Poesie nicht hätte verwerthen sollen:

Sieh wie die Flur des Himmels
Ist eingelegt mit Scheiben lichten Goldes!
Und auch der kleinste Stern den du erschaust,
In seiner Bahn sich schwingend, wie ein Engel singt
Zum Chor der hellgeaugten Cherubim.
So lebt in unseren Seelen Harmonie:
Nur daß, weil dieses grobe Kleid von Staub
Sie noch umhüllt, wir sie nicht hören können [2].

---

[1] Arist. Polit. 8. c. 5. extr.
[2] Shakespeare, Der Kaufmann von Venedig, 5, 1.

Nicht so übrigens wollten wir den Gedanken der alten Weisen poetisch nennen, als ob er nicht einen tiefen und wahren Sinn hätte. Was das Menschenherz für den Genuß der Musik empfänglich macht, das ist ganz gewiß im letzten Grunde jene Beschaffenheit der Seele, die wir im ersten Buche (41. S. 63 ff.) characterisirt haben. Eben diese Beschaffenheit war es ohne Zweifel, welche das Alterthum bezeichnen wollte, wenn es lehrte, „die Seele habe Melodie" in sich.

Was Aristoteles selbst betrifft, so spricht er seine eigene Auffassung in den folgenden Sätzen aus. „In dem was wir durch die anderen" (die vom Gehör verschiedenen) „Sinne wahrnehmen, findet sich nichts, das ein Abbild (ὁμοίωμα) der inneren Stimmung wäre. In Rücksicht auf den Tast- und den Geschmacksinn zunächst ist das offenbar; was die Gegenstände des Gesichtsinnes betrifft, so tritt an diesen, in der Gestalt nämlich, allerdings etwas Derartiges hervor, aber in geringem Maaße. Denn was sich immerhin in der Gestalt und in der Farbe vom Inneren kundgibt, das kann doch nicht als ein Nachbild desselben gelten, sondern nur als ein Zeichen davon. Im Gesange dagegen haben wir die nachbildliche Darstellung der Gefühle [1]. Das liegt am Tage: denn die besonderen Melodien sind ihrem ganzen Wesen nach von einander so verschieden, daß eine jede die Hörer in besonderer Weise stimmt, und sie keineswegs alle dieselbe Stimmung hervorrufen. Die einen stimmen ernst und traurig, wie die mixolydische Weise; andere, die weichen nämlich, erzeugen Schlaffheit des Gemüths; die Wirkung der dorischen Weise ist Festigkeit und ruhige Gemessenheit, die phrygische dagegen wirkt begeisternd. Ganz das Nämliche gilt auch bezüglich des Rhythmus: bald spricht sich in demselben Beständigkeit und ruhige Gesetztheit aus, bald hingegen mehr bewegliche Lebhaftigkeit: und die Letztere selbst wieder kann entweder gemein und niedrig erscheinen, oder verständig und edel. Aus alle diesem geht klar hervor, daß die Musik dazu angethan ist, auf das menschliche Gemüth einen bestimmten Einfluß zu üben" [2].

Wir sagen es nochmals: es handelt sich in diesen Worten nicht um die isolirt auftretende Instrumentalmusik, sondern um die Musik im vollen Sinne des Wortes, das heißt, um den von einem Instrumente begleiteten Gesang. Die bloße Instrumentalmusik wurde von den Alten gar nicht als für sich bestehende Kunst anerkannt. Wie Plato über sie urtheilte, haben wir gehört (S. 533*): Aristoteles seinerseits gedenkt des Mythus, Minerva habe die Flöte unwillig weggeworfen, weil dieselbe das Gesicht entstelle: „wahrscheinlicher indeß wohl darum," setzt er hinzu, „weil das Spiel auf der Flöte der Vernunft nichts bietet: Minerva aber ist

[1] μιμήματα τῶν ἠθῶν.

[2] Arist. Politic. 8. c. 5. n. 7—9.

die Vertreterin des Wissens und der Kunst"[1]. Daß das Flötenspiel „der Vernunft nichts biete", das läßt sich, anderen Instrumenten gegenüber offenbar nur in sofern sagen, als der welcher die Flöte bläst, nicht gleichzeitig singen kann. „In Griechenland," bezeugt Gervinus, „war die Organik etwas Fremdes, aus Asien Eingebrachtes, und nach den gleichmäßigen Aussagen von Mythus und Geschichte etwas für den Volksgenius Abstoßendes und Zuwideres. Die Marsyas und Midas, welche die phrygische Hirtenpfeife der sangverschwisterten Kithara vorzogen, wurden von dem Kitharoden Apollo geschunden oder mit Eselsohren bestraft. Die Pallas warf die gesangausschließende Flöte weg. Alcibiades wollte sich mit der Flöte nicht befassen. Aristophanes verspottete die Lieder des Olympos auf der Doppelflöte. Zu der Zeit des großen Bildungsaufschwunges nach den Perserkriegen, als die Hellenen gierig nach allen Lorbeern zugleich griffen, war das phrygische Flötenspiel in die Kreise der Athener, ja selbst nach Sparta eingedrungen gewesen; aber bald ward es von Hellas' ächten Söhnen wieder verworfen, wie selbst die anspruchvollen vielbesaiteten Lyren, die eine banausische Fingerfertigkeit verlangten. In einem langsamen Gange kam es dahin, daß mehr und mehr das Spiel, wie bei uns, beliebter ward als der Gesang: dies aber erst in den Jahrhunderten des äußersten Verfalls alles ächt hellenischen Geistes. Zu Plato's Zeit ward die Instrumentalkunst fast als ein Tand angesehen; noch in den Alexandrinischen Zeiten war alle Spielkunst schon ihrer Bezeichnung nach gering geachtet: sie hieß den Griechen nicht eine ‚Tausendseelensprache', sondern die ‚kahle, leichte, leere' (ψιλή) Musik, wie man ein ödes Land, oder eine haarlose Haut, oder einen mangelhaft gerüsteten Krieger nannte"[2].

539. Wie seit Scarlatti, Händel und Bach die Uebung in der Musik eine andere wurde, indem sich die Instrumentalmusik als selbständige Kunst ausbildete, und mehr und mehr neben dem Gesange und unabhängig von diesem auftrat, ebenso änderte sich unvermerkt auch die Bedeutung des Wortes „Musik", und der Begriff den man damit verband. Statt wie ehemals die Einheit aus Poesie und Tonkunst, gewöhnte man sich allmälig, nur mehr diese Letztere mit dem Namen zu bezeichnen. Es war kaum sehr umsichtig gehandelt, wenn die Wissenschaft diese Aenderung unbeachtet ließ, und dem ausschließlich tonischen Elemente dieselbe Wirksamkeit und dieselbe Bestimmung beilegte, welche die frühere Zeit nur der Musik im vollen Sinne des Wortes, der Verbindung des tonischen Elements mit dem Texte zugeschrieben hatte. Eduard Hanslick hat 22 Citate aus älteren und neueren „Musikschriftstellern" gesammelt, in denen dieses

[1] Arist. Politic. 8. c. 6. extr.
[2] Gervinus, Händel und Shakespeare (Leipzig 1868) S. 174 f.

unvorsichtige Verfahren, wenn auch nicht in allen mit derselben Klarheit, hervortritt. So ist z. B. nach Neidhardt „der Musik Endzweck, alle Affecte durch die bloßen Töne und deren Rhythmum, trotz dem besten Redner, rege zu machen"; J. Mosel definirt sie als „die Kunst, bestimmte Empfindungen durch geregelte Töne auszudrücken"; C. F. Michaelis als „die Kunst des Ausdrucks von Empfindungen durch Modulation der Töne". In Pierers „Universallexicon (2. Auflage), sowie in G. Schillings „Universallexicon der Tonkunst" heißt es: „Musik ist die Kunst, durch schöne Töne Empfindungen und Seelenzustände auszudrücken"; in dem „Musicalischen Lexicon" von Koch: Musik ist „die Kunst, ein angenehmes Spiel von Empfindungen durch Töne auszudrücken"; in A. André's „Lehrbuch der Tonkunst": „Musik ist die Kunst, Töne hervorzubringen, welche Empfindungen und Leidenschaften schildern, erregen und unterhalten". Nach Gottfried Weber ist „die Tonkunst die Kunst, durch Töne Empfindungen auszudrücken"; nach Fermo Bellini „die Kunst, welche die Gefühle und die Leidenschaften ausdrückt mittelst der Töne"; nach Friedrich Thiersch „die Kunst, durch Wahl und Verbindung der Töne Gefühle und Stimmungen des Gemüths auszudrücken oder zu erregen" [1].

Diesen und gleichartigen Ansichten, welche, wie Hanslick ganz richtig bemerkt, „weniger die Blüte eigenthümlicher Ueberzeugungen, als vielmehr der Ausdruck einer allgemein gewordenen traditionellen Denkweise sind", stellt nun der genannte Gelehrte den folgenden Satz entgegen:

„In der herrschenden musicalischen Anschauung spielen die Gefühle eine doppelte Rolle. Für's Erste wird als Zweck und Bestimmung der Musik aufgestellt, sie solle Gefühle oder ‚schöne Gefühle' erwecken. Für's Zweite bezeichnet man die Gefühle als den Inhalt, welchen die Tonkunst in ihren Werken darstellt. Beide Sätze haben das Aehnliche, daß der eine genau so falsch ist, wie der andere" [2].

---

[1] Die Angabe der Quellen denen diese Citate entnommen sind, findet man bei Hanslick S. 18 ff. (Cit. 546*.)

[2] Hanslick, S. 5 f. (Die letzten Worte sind von mir unterstrichen.)

§. 2.

Die Tonkunst vermag bestimmte Gefühle weder darzustellen, noch zu veranlassen.

Die Tonkunst für sich allein ist nicht im Stande, auch nur einen einzigen Begriff auszudrücken. Das zeigt sich namentlich auch in der thatsächlichen Erscheinung, daß einerseits die Wirkung auch der besten Instrumentalmusik immer eine durchaus unbestimmte ist, sowie anderseits es viele gute Melodien gibt, die zu den verschiedenartigsten Texten passen. Ein bestimmtes Gefühl kann aber nur dadurch, sey es dargestellt, sey es hervorgerufen werden, daß der concrete Gegenstand desselben der anschauenden Thätigkeit der Vernunft vorgeführt wird. Zu weiterer Bestätigung des Gesagten, nach Gervinus.

540. Den ersten Gedanken, durch welchen Hanslick seine Thesis ihrem ersten Theile nach zu beweisen glaubt, haben wir hier nicht weiter zu berücksichtigen, weil die Elemente desselben an verschiedenen Stellen dieses Buches hinlänglich widerlegt wurden [1]. Beachtenswerth sind dagegen zunächst manche von den Gedanken, welche er dem zweiten der von ihm für falsch erklärten Sätze gegenüber geltend macht, indem er den Nachweis führt, daß die Tonkunst nicht im Stande sey, durch ihre Leistungen bestimmte Gefühle darzustellen oder auszudrücken. Kein bestimmtes, concretes Gefühl, keine Einzelerscheinung dieser Art psychischer Vorgänge, kann gedacht, aufgefaßt, ausgedrückt, dargestellt werden ohne ihren thatsächlichen Gegenstand: das haben wir selbst bei einer anderen Gelegenheit bereits ausgesprochen [2]. Thatsächliche, objective Gegenstände, „Begriffe kann" nun aber „die Tonkunst als ‚unbestimmte Sprache' nicht

---

[1] Jener erste Gedanke lautet so:

„Das Schöne hat überhaupt keinen Zweck, denn es ist bloße Form, welche zwar nach dem Inhalt mit dem sie erfüllt wird, zu den verschiedensten Zwecken verwandt werden kann, aber selbst keinen anderen hat, als sich selbst. Wenn aus der Betrachtung des Schönen angenehme Gefühle für den Betrachter entstehen, so gehen diese das Schöne als solches nichts an. Ich kann wohl dem Betrachter Schönes vorführen in der bestimmten Absicht, daß er daran Vergnügen finde, allein diese Absicht hat mit der Schönheit des Vorgeführten selbst nichts zu schaffen. Das Schöne ist und bleibt schön, auch wenn es keine Gefühle erzeugt, ja wenn es weder geschaut noch betrachtet wird; also zwar nur für das Wohlgefallen eines anschauenden Subjects, aber nicht durch dasselbe. Von einem Zweck kann also in diesem Sinn auch bei der Musik nicht gesprochen werden." (Hanslick, S. 6.)

Wir verweisen diesen Sätzen gegenüber insbesondere auf die Abschnitte 1, 3 und 4 des ersten Buches, und im zweiten auf Abschnitt 7 Kap. 1, 2, 4 und 8. Wer den dort von uns begründeten Sätzen die Anschauungen der Schule Herbarts vorziehen will, dem haben wir diese Freiheit nicht streitig zu machen.

[2] Oben, N. 485. S. 445*.

wiedergeben; ist da nicht die Folgerung psychologisch unablehnbar, daß sie auch bestimmte Gefühle nicht auszudrücken vermag? Die Bestimmtheit der Gefühle ruht ja gerade in deren begrifflichem Kern" [1].

„Man spiele etwa", so argumentirt Hanslick an einer anderen Stelle weiter, „das Thema irgend einer Mozart'schen oder Haydn'schen Symphonie, eines Beethoven'schen Adagio, eines Mendelssohn'schen Scherzo, eines Schumann'schen oder Chopin'schen Clavierstückes, den Stamm unserer gehaltvollsten Musik; oder auch die populärsten Ouvertürenmotive von Auber, Donizetti, Flotow. Wer tritt hinzu und getraut sich, ein bestimmtes Gefühl als Inhalt dieser Themen aufzuzeigen? Der Eine wird ‚Liebe' sagen. Möglich. Der Andere meint ‚Sehnsucht'. Vielleicht. Der Dritte fühlt ‚Andacht'. Niemand kann das widerlegen. Und so fort. Heißt dies nun ein bestimmtes Gefühl darstellen, wenn niemand weiß, was eigentlich dargestellt wird? Ueber die Schönheit und Schönheiten des Musikstückes werden wahrscheinlich Alle übereinstimmend denken, von dem Inhalt jeder verschieden. Darstellen heißt aber einen Inhalt klar, anschaulich produciren, ihn uns vor Augen ‚daherstellen'. Wie mag man nun dasjenige als das von einer Kunst Dargestellte bezeichnen, welches, das ungewisseste, vieldeutigste Element derselben, einem ewigen Streit unterworfen ist?" [2]

Selbst nach Richard Wagner „muß zugestanden werden, daß das Wesen der höheren Instrumentalmusik namentlich darin besteht, in Tönen das auszusprechen, was in Worten unaussprechbar ist" [3]. Nun läßt sich aber einerseits „was in Worten unaussprechbar ist", überhaupt nicht „aussprechen"; und anderseits sind die bloßen „Töne" etwas viel zu Unbestimmtes, Allgemeines, Vieldeutiges, als daß sich durch sie allein ein Ding mehr als ganz von fern und in durchaus vager Weise andeuten

---

[1] Hanslick, S. 26. (Cit. 546*.)

Im Anfange des angeführten Satzes haben wir statt des von Hanslick gebrauchten Wortes „die Musik", gesetzt „die Tonkunst": lediglich, um Mißverständnisse sicherer auszuschließen. Hanslick nimmt das Wort „Musik" nicht, wie es ehemals geschah (oben S. 547*), in seinem vollen Sinne, sondern er bezeichnet damit das bloße tonische Element, also die Instrumentalmusik, und insofern es sich um den Gesang handelt, die bloße Melodie. „Nur was von der Instrumentalmusik behauptet werden kann," sagt er ausdrücklich selber, „gilt von der Tonkunst als solcher. Wenn irgend eine allgemeine Bestimmtheit der Musik untersucht wird, etwas so ihr Wesen und ihre Natur kennzeichnen, ihre Gränzen und Richtung feststellen soll, so kann nur von der Instrumentalmusik die Rede seyn. Was die Instrumentalmusik nicht kann, von dem darf nie gesagt werden, die Musik könne es; denn nur sie ist reine, absolute Tonkunst" (a. a. O. S. 37).

[2] Hanslick, S. 36.

[3] R. Wagner, „Programm zur neunten Symphonie von Beethoven". (Werke, 1871, Bd. 2. S. 75.)

ließe. Oder wenn nicht, warum mußte Richard Wagner selbst es nothwendig finden, zu Beethovens neunter Symphonie, in deren vierten Satz seltsamer Weise schon ein Text eingewebt ist (das Lied Schillers „An die Freude“), einen zehn Seiten langen Commentar zu schreiben[1], worin er die Tonsprache der drei ersten Sätze zu deuten, und deßhalb mit Goethe'schen Versen in Beziehung zu setzen sucht?

541. Mit der Musik im vollen Sinne freilich, mit dem Gesange, verhält es sich anders: dieser bringt, in dem Erzeugnisse der Poesie mit welchem sich die Melodie verbindet, concrete Gegenstände und bestimmte Begriffe zu klarem Ausdruck, und er ist deßhalb auch im Stande, bestimmte Gefühle „darzustellen“. Aber auch was den Gesang betrifft, ist es wieder vollkommen der Mühe werth, mit Hanslick hervorzuheben, daß nicht die Melodie, „nicht die Töne es sind, welche in einem Gesangsstücke“ eigentlich und an erster Stelle „darstellen, sondern der Text. Die Zeichnung, nicht das Colorit, bestimmt“ beim Gemälde, an erster Stelle, „den dargestellten Gegenstand. Wir appelliren an das Abstractionsvermögen des Hörers, das sich irgend eine dramatisch wirksame Melodie, abgelöst von aller dichterischen Bestimmung, rein musicalisch vorstellen wolle. Man wird z. B. in einer sehr wirksamen dramatischen Melodie welche Zorn auszudrücken hat, an und für sich keinen weiteren psychischen Ausdruck finden, als den einer raschen, leidenschaftlichen Bewegung. Worte einer leidenschaftlich bewegten Liebe, also das gerade Gegentheil, werden vielleicht gleich richtig durch dieselbe Melodie interpretirt seyn. Als die Arie des Orpheus

,J'ai perdu mon Eurydice,
Rien n'égale mon malheur‘

Tausende, und darunter Männer wie J. J. Rousseau, zu Thränen rührte, bemerkte ein Zeitgenosse Glucks, Boyé, daß man dieser Melodie eben so gut, ja weit richtiger, die entgegengesetzten Worte unterlegen könnte:

,J'ai *trouvé* mon Eurydice,
Rien n'égale mon *bonheur*‘ . . .

Auch noch weit bestimmtere und ausdrucksvollere Gesangstellen“, als die angeführte, „werden, gelöst von ihrem Text, uns höchstens rathen lassen, welches Gefühl sie ausdrücken. Sie gleichen Silhouetten, deren Original wir meistens erst erkennen, wenn man uns gesagt hat, wer das sey“[2].

Analoge Beispiele, und nicht wenige, bietet auch der liturgische Gesang. So hat im ersten „Credo“ die Stelle *Crucifixus etiam pro nobis* ganz die nämlichen Noten wie die andere *Et resurrexit;* das

---

[1] Wagner, a. a. O. S. 75—84. [2] Hanslick, S. 41 ff. (Cit. 546*.)

Gleiche ist im „Te Deum“ der Fall hinsichtlich der Sätze *Tu rex gloriae Christe, — quos pretioso sanguine redemisti, —* und *miserere nostri.* Ganz den nämlichen Werth für den Satz Hanslicks, wie Melodien aus der „mensurirten“ Musik, haben freilich diese Beispiele nicht: denn da der Choral nicht, wie jene, den „technischen“ Rhythmus hat, so bleibt es die Aufgabe der Sänger, im Vortrage solchen Stellen durch den Rhythmus je den ihrem Inhalte angemessenen Ausdruck zu geben. So viel indeß beweisen doch auch sie, daß „die Töne“ für sich allein nicht dazu angethan sind, „bestimmte Gefühle darzustellen“, vielmehr die gleichen Tonreihen häufig zu ganz verschiedenartigen Gefühlen vollkommen passen.

542. Wie wir ein wirkliches Verdienst Hanslicks darin anerkennen, daß er diese Wahrheit der neueren Aesthetik gegenüber mit Klarheit und scharfer Betonung geltend gemacht, so sind wir auch weiter mit ihm einverstanden, wenn er den anderen stehenden Satz, „die Musik“, d. h. die Instrumentalmusik für sich allein, „solle Gefühle erwecken“, in dieser seiner allgemeinen Fassung gleichfalls verwirft. Nämlich nach Belieben Gefühle einer bestimmten Art in den Hörern zu veranlassen, und zwar allein durch ihre Leistungen, dazu kann die Instrumentalmusik unmöglich berufen seyn. Sie besitzt ja, um eine solche Wirkung nur mit einiger Sicherheit hervorzubringen, ganz und gar nicht die nothwendigen Mittel. In wiefern nicht? Aus demselben Grunde, in welchem wir vorher ihre Unfähigkeit erkannten, bestimmte Gefühle auszudrücken. Daß die Tonkunst physiologisch auf den Menschen wirkt, d. h. daß sie naturgemäß durch die sinnliche Urtheilskraft das sympathische Nervensystem afficirt, und in diesem eine Action hervorrufen kann die einer bestimmten Gemüthsbewegung mehr oder minder entspricht, das stellen wir um so weniger in Abrede, als wir es im ersten Kapitel ja selber nachgewiesen haben. Aber eine solche Action ist noch keine Gemüthsbewegung, noch kein Gefühl, viel weniger schon ein bestimmtes Gefühl, sondern nur eine günstige, aber vage und unbestimmte Disposition zu Gefühlen. Denn ein Gefühl ist die harmonische Thätigkeit beider Strebevermögen gegenüber der übersinnlichen Gutheit (oder Schlechtigkeit) eines concreten Gegenstandes [1]. Jedes Gefühl setzt mithin eine Thätigkeit der Vernunft voraus, wodurch der Gegenstand desselben erfaßt und klar angeschaut wird. Nun ist aber die Instrumentalmusik, wie schon bemerkt wurde, gar nicht im Stande, unserem höheren Erkennen irgend welche von ihr selbst verschiedene Dinge vorzuführen.

Man wird uns nicht etwa die Einwendung machen, durch eine Trauermusik bei einem Leichenbegängniß, oder durch heitere Weisen bei einer Siegesfeier, würden doch immerhin je die entsprechenden Stimmungen,

[1] Man vergleiche oben, N. 463. S. 408*.

also Gefühle von bestimmter Art, hervorgerufen. Thatsachen dieser Art haben wir selbst früher besprochen (531. S. 533* f.). Aber eben in den Umständen mit welchen sich in solchen Fällen die Instrumentalmusik verbindet, treten ja dem Geiste objective, concrete Erscheinungen entgegen: jene Umstände vertreten die Stelle des Textes; und daß die Instrumentalmusik geeignet sey, die Wirkung solcher thatsächlicher Erscheinungen auf das Gemüth zu fördern, das haben wir nicht in Abrede gestellt, sondern lediglich, daß sie allein durch ihre Leistungen bestimmte Gefühle zu wecken berufen seyn könne.

Vielleicht ist es nicht überflüssig, auch noch ausdrücklich zu sagen, daß wir hier das Wort „Gefühle" in jenem Sinne nehmen, in welchem es mit dem anderen, „Gemüthsbewegungen", gleichbedeutend ist. Nämlich daß die Instrumentalmusik sensitive oder vegetative Gefühle veranlassen könne, steht außer Zweifel, und wurde früher (S. 484* f.) bereits bemerkt. Um solche hervorzurufen, dazu bedarf es eben nicht einer Einwirkung auf die Vernunft, sondern nur einer solchen auf die sinnliche Urtheilskraft.

Was die vorher gegebene Begründung unseres Satzes betrifft, so haben wir dieselbe nicht der Schrift Hanslicks entnommen: theils, weil seine Ausdrucksweise uns zu wenig Klarheit zu haben scheint, theils auch, weil wir keineswegs mit allen von ihm aufgestellten Gründen übereinstimmen können. Aus der Thatsache z. B., daß auch die übrigen schönen Künste mehr oder minder auf das Gefühl einwirken, folgert Hanslick ganz mit Unrecht, man würde, bei Annahme des Satzes den er bekämpft, „den Unterschied jener anderen Künste von der Musik bloß auf ein Mehr oder Weniger dieser Wirkung basiren müssen" [1]. Dieser Unterschied würde ja außerdem noch sowohl in der Eigenartigkeit des Mittels durch welches die Musik wirkt, als des psychologischen Weges auf welchem sie mit dem Gemüth in Berührung tritt, mit voller Bestimmtheit gegeben seyn. Und wenn Hanslick einige Sätze später (S. 12) an die „in musicalischen Abhandlungen unzählige Male herbeigerufene Analogie zwischen der Musik und der Baukunst" erinnert, und mit großer Zuversicht fragt, ob es „je einem vernünftigen Architecten beigefallen sey, die Baukunst habe den Zweck, Gefühle zu erregen", so antworten wir nicht weniger zuversichtlich mit Hermann Lotze: „Warum sollten wir diese wunderliche Frage nicht bejahen? oder welchen erdenklichen Grund könnte ein Baumeister haben, mehr zu bauen als das nackte Bedürfniß erheischt, wenn nicht die Absicht, eine Stimmung des Behagens, der Sicherheit, der Feierlichkeit oder Andacht hervorzurufen?" [2]

542*. Es könnte nach dem Vorausgehenden den Anschein haben, als ob der in diesem Paragraphen von uns begründete Satz, unter den

---

[1] Hanslick, S. 11. (Cit. 546*.) [2] Lotze, S. 482. (Cit. 18.)

neueren Aesthetikern allein und ausschließlich von Eduard Hanslick vertreten würde, oder als ob derselbe wenigstens bloß eine Lehre der formalistischen Aesthetik wäre. Das Letztere widerlegt sich freilich schon dadurch, daß die von uns gegebenen Beweise keineswegs Gedanken sind, welche die Philosophie Herbarts und Zimmermanns zur Voraussetzung haben. Es mag deßungeachtet nicht überflüssig seyn, wenn wir hier noch einer etwas längeren Stelle aus dem letzten größeren Werke von Gervinus Raum geben, in welcher sowohl die von uns vorgetragene Lehre, als der eigentliche Grund aus dem sie mit Nothwendigkeit hervorgeht, abermals ihre Bestätigung finden.

„Die Kunst der Töne", schreibt der genannte geistreiche Gelehrte, „vermag nicht ohne Hülfe der Worte in die einzelnen Dinge herunterzusteigen; vermag nicht die entlegeneren Beziehungen einer Gemüthsbewegung, ihre Verzweigungen mit anderen Vorstellungen deutlich zu machen; vermag nicht anzugeben, aus welcher Quelle dieselbe stammt, auf welchen Gegenstand sie sich richtet, durch welche Beweggründe sie sich verändert. Wenn die Spielkunst" (die Instrumentalmusik) „die Verbindung mit dem Worte verschmähte, so mußte sie nothwendig in räthselhafte Laute verfallen, die sich jeder deutete nach seiner Auslegung. Die Tonkünstler erfuhren an sich selbst, daß in einer so unfixirten Sprache auch der Sprecher selbst eine feste Meinung nicht festhalten konnte . . Selbst die blindesten Bewunderer der größten Meister wollten nicht läugnen, daß diesen ihr eigenes psychisches Programm nicht selten ganz verloren gegangen sey . . Fehlte so den Künstlern selbst das Steuer in diesen selbsterregten Stürmen, der Wegweiser in diesen selbstgeschaffenen Irren, so war es vollends natürlich, daß die Deuter ihrer musicalischen Pantomimen noch viel mehr irregingen. Beethoven soll geweint haben vor Wehmuth, daß man seine C-dur-Ouvertüre zu ‚Fidelio' mißverstehen konnte; was würde er erst gethan haben, wenn er die lange Liste der Auslegungen übersehen hätte, die, bald in den abenteuerlichsten Phantasmen bald in den possenhaftesten Scherzen, aus seinen Instrumentalwerken herausräthselten was er hineingeheimnißt hatte! wenn er erlebt hätte, wie seine ergebensten Bewunderer, den Meister meisternd, seinen eigenen nüchternen Programmen gelegentlich mit ihrem Aberwitze trotzten, und ihm selbst erst besser sagen mußten, was er hatte sagen wollen! Wenn man die zahllosen Deutungen der Beethoven'schen Werke zusammenstellen wollte, es wäre — kein Ausdruck ist zu stark — es wäre eine peinlich lächerliche Scene wie in einem Irrenhause . .

„Die Leute die ernsthaft aus der Hieroglyphik der Tonkunst faßliche Gedanken herausdeuten, erscheinen so kindisch wie die Spaßmacher, welche der läutenden Glocke beliebige Worte unterlegen. Wenn dann dieselben Leute sich wieder in mystischeren Orakeln über die Instrumentalwelt ver-

nehmen lassen, in der ein ewiges in seiner Meinung nur ahnbares Räthsel niedergelegt, nur träumerische Gestaltungen entworfen seyen, ‚die feste Stimmungen werden könnten, zuweilen den Anlauf nähmen, aber es nicht wirklich würden‘, dunkle Vorstellungen, die Wolken gleich kommen und gehen, und ‚sich dem Glaubenswilligen zu festem Kerne verdichten‘ und was dergleichen Phrasen mehr sind, — so ist dies nur ein eitles Abmühen, ein feines sinnliches Ergötzen das sie empfinden, in entsprechende Worte zu kleiden, indeß ein Mann von gesunden Sinnen bei diesem Ergötzen sowohl als bei jenem Abmühen die gekünstelte Begeisterung zu der man sich erhitzt, schlechterdings nicht begreift. Wenn diese Dämmerlinge, die in der Instrumentalmusik das Unaussprechliche ausgesprochen hören, zugleich behaupten, daß dieselbe, keineswegs unbestimmt von Sinn, einem Jeden dasselbe sage, wenn auch jeder der wiederzusagen versucht was sie ihm sagte, etwas Anderes sagt: so denkt nothwendig einer der unter Worten und Sachen überhaupt etwas denkt, daß eine Sprache die Unaussprechliches aussagt, überhaupt nichts sage, geschweige einem Jeden dasselbe. Alles was man als ein Unaussprechliches in der Musik bezeichnen möchte, liegt in ihrer Fähigkeit, das feinste Empfindungswesen über die Sprache hinaus zu verklären, aber nur indem sie sich an dem festen Stamme der Sprache hinauf- und hinüberrankt. Die Tonwerke welche die verschiedenartigsten, widersprechendsten Empfindungen ohne Vermittelung von Worten darstellen wollen, nannte ein Denker wie Lessing ‚musicalische Ungeheuer‘, vor denen er, mehr wie im Traume, unordentliche Empfindungen empfand, die ihm mehr abmattend als ergötzend erschienen“ [1].

§. 3.

Die selbständige Instrumentalmusik kann den „schönen“ Künsten nicht beigezählt werden.

Zwei verschiedene Weisen, die Leistungen der Instrumentalmusik zu genießen, die „pathologische“ und die „anschauende“, nach Hanslick. Der einen wie der anderen gegenüber sind jene Leistungen, auch nach der ausdrücklichen Lehre der formalistischen Aesthetik, nichts weiter, als rein materielle Gebilde ohne Inhalt. Mithin ist die Instrumentalmusik weder den anderen hedonischen Künsten gleichartig, noch findet sich an ihr das zweite Merkmal, das zum Wesen einer „schönen“ Kunst gehört. Weitere Bestätigung unseres Satzes aus Gedanken von Weiße, und aus zwei guten Analogien von Ed. Hanslick. Der gegenwärtige Stand der Lehre von der Tonkunst.

543. Um hiernach dem Leser einen klaren Begriff davon zu vermitteln, wie Hanslick die ästhetische Bedeutung der Instrumentalmusik,

---

[1] Nach Gervinus, S. 164 ff. (Cit. 549*.)

und den Genuß auffaßt, welchen man in dem Hören ihrer Schöpfungen finden soll, sehen wir uns genöthigt, wieder einige Stellen aus seiner Schrift hier folgen zu lassen. Freilich handelt es sich dabei weniger um den erwähnten Begriff, als, unserer Aufgabe gemäß, um die Folgerungen, die wir aus seiner Lehre zu ziehen denken.

Zunächst characterisirt Hanslick in einer gelungenen Zeichnung die „Gefühlsmusiker", d. h. jene „Enthusiasten, deren Verhalten gegen die Töne der Musik nicht anschauend, sondern pathologisch, und deren Zahl sehr bedeutend" sey. „Halb wach in ihren Fauteuil geschmiegt, lassen sie von den Schwingungen der Töne sich tragen und schaukeln, statt sie scharfen Blickes zu betrachen. Wie das stark und stärker anschwillt, nachläßt, aufjauchzt oder auszittert, das versetzt sie in einen unbestimmten Empfindungszustand, den sie für rein geistig zu halten so unschuldig sind. Sie bilden das ‚dankbarste' Publicum, und dasjenige welches geeignet ist, die Würde der Musik am sichersten zu discreditiren. Das ästhetische Merkmal des geistigen Genusses geht ihrem Hören ab; eine feine Cigarre, ein pikanter Leckerbissen, ein laues Bad, leistet ihnen unbewußt, was eine Symphonie. Von dem gedankenlos gemächlichen Dasitzen der Einen bis zur tollen Verzückung der Andern ist das Princip dasselbe: die Lust am Elementarischen der Musik. Die neue Zeit hat übrigens eine herrliche Entdeckung gebracht, welche für Hörer die ohne alle Geistesbethätigung nur den Gefühlsniederschlag der Musik suchen, diese Kunst weit überbietet. Wir meinen den Schwefeläther, das Chloroform. In der That zaubern uns diese Mittel einen höchst angenehmen, den ganzen Organismus süßtraumhaft durchbebenden Rausch, — ohne die Gemeinheit des Weintrinkens, welches auch nicht ohne musicalische Wirkung ist. Die Werke der Tonkunst reihen sich für solche Auffassung zu den Naturproducten, deren Genuß uns entzücken, aber nicht zwingen kann zu denken, einem bewußt schaffenden Geiste nach zu denken. Den süßen Athem eines Acazienbaumes kann man auch geschlossenen Auges, träumend einsaugen .. Ein Gemälde, eine Kirche, ein Drama lassen sich nicht schlürfen, eine Arie sehr wohl" [1].

Dem in diesen Sätzen, unseres Erachtens mit vollster Treue gezeichneten „pathologischen Ergriffenwerden" setzt Hanslick später „das bewußte reine Anschauen eines Tonwerks" entgegen. „Diese contemplative", fährt er fort, „ist die einzig künstlerische, wahre Form des Hörens; ihr gegenüber fällt der rohe Affect des Wilden und der schwärmende des Musikenthusiasten in Eine Klasse .. Die Gefühlvollen halten es freilich für Ketzerei gegen die Allmacht der Musik, wenn jemand von den Herzens-Revolutionen und -Krawallen Umgang nimmt, welche sie in jedem Ton-

[1] Hanslick, S. 138 f. (Cit. 546*.)

stück antreffen und redlich mitmachen. Man ist dann offenbar ‚kalt', ‚gemüthlos', ‚Verstandesnatur'. Immerhin. Edel und bedeutend wirkt es, dem schaffenden Geiste zu folgen, wie er zauberisch eine neue Welt von Elementen vor uns aufschließt, diese in alle denkbaren Beziehungen zu einander lockt, und so fortan aufbaut, niederreißt, hervorbringt und vernichtet, den ganzen Reichthum eines Gebietes beherrschend, welches das Ohr zum feinsten und ausgebildetsten Sinneswertzeug adelt. Nicht eine angeblich geschilderte Leidenschaft reißt uns in Mitleidenschaft. Freudigen Geistes, in affectlosem, doch innig-hingebendem Genießen, sehen wir das Kunstwerk an uns vorüberziehen. Dieses Sich-Erfreuen mit wachem Geiste ist die würdigste, heilvollste und nicht die leichteste Art, Musik zu hören.

„Der wichtigste Factor in dem Seelenvorgang, welcher das Auffassen eines Tonwerks begleitet und zum Genusse macht, wird am häufigsten übersehen. Es ist die geistige Befriedigung, die der Hörer darin findet, den Absichten des Componisten fortwährend zu folgen und voranzueilen, sich in seinen Vermuthungen hier bestätigt, dort angenehm getäuscht zu finden.. Nur solche Musik wird vollen künstlerischen Genuß bieten, welche dieses geistige Nachfolgen, das ganz eigentlich ein Nachdenken der Phantasie genannt werden könnte, hervorruft und lohnt. Ohne geistige Thätigkeit gibt es überhaupt keinen ästhetischen Genuß. Der Musik aber ist diese Form von Geistesthätigkeit darum vorzüglich eigen, weil ihre Werke nicht unverrückbar und mit Einem Schlage dastehen, sondern sich successiv am Hörer abspinnen, daher sie von diesem kein, ein beliebiges Verweilen und Unterbrechen zulassendes Betrachten, sondern ein in schärfster Wachsamkeit unermüdliches Begleiten fordern. Diese Begleitung kann bei verwickelten Compositionen sich bis zur geistigen Arbeit steigern. Wie viele einzelne Individuen, so können auch manche Nationen sich ihr nur sehr schwer unterziehen. Die singende Alleinherrschaft der Oberstimme bei den Italienern hat einen Hauptgrund in der geistigen Bequemlichkeit dieses Volkes (?), welchem das andauernde Durchdringen unerreichbar ist, womit der Nordländer einem künstlichen Gewebe von harmonischen und contrapunctischen Verschlingungen zu folgen liebt. Dafür wird Hörern, deren geistige Thätigkeit gering ist, der Genuß leichter, und solche Musikbolde können Massen von Musik verzehren, vor welchen der künstlerische Geist zurückbebt" [1].

544. In Einem Punkte zunächst sind wir mit Hanslick vollkommen einverstanden. Die von ihm gezeichnete Weise der „Musikenthusiasten" welche diesen „Massen von Musik zu verzehren gestattet", ist sicher nicht diejenige in welcher der Mensch kalleotechnische Leistungen genießt; das

[1] Hanslick, S. 148 ff. (Cit. 546*.)

Vergnügen das jene im Concertsaale suchen und finden, gründet sich ausschließlich auf die physiologische Wirksamkeit der Tonkunst, gehört nicht zu den ästhetischen sondern zu den pathologischen Genüssen: und wenn die Instrumentalmusik keinen anderen zu bieten vermöchte, dann wäre sie ohne Zweifel aus der Reihe der „schönen" Künste zu streichen.

Daß nun aber die an zweiter Stelle beschriebene, rechte Weise, Musik zu hören, dazu angethan ist, sie vor diesem Schicksal zu retten, davon können wir uns keineswegs überzeugen. Wir anerkennen gern, daß diese Weise musicalischen Genusses nicht bloß, wenn auch nur sehr Wenigen, möglich, sondern auch, dem Verfahren der „Musikbolde" gegenüber, allein edel und des Menschen würdig ist. Indeß auch in Hanslicks Sinne genossen und aufgefaßt, ist das Tonwerk doch immer nichts weiter, als ein rein materielles Ding ohne Inhalt, als ein ganz körperliches Gebilde, das nichts ausdrückt, nichts darstellt, nichts bedeutet[1]. Tonreihen, Tonformen, ohne irgend welchen Inhalt, haben wohl, wie jedes sichtbare Ding, übersinnliche Eigenschaften; aber sie vermitteln dem Geiste in keiner Weise die klare Anschauung irgend einer Erscheinung der unsichtbaren, übersinnlichen Ordnung. Also die Schönheit und die sonstigen Vorzüge eines solchen rein körperlichen Productes, und nichts weiter, wäre auch bei den hervorragendsten Leistungen der Instrumentalmusik der einzige Gegenstand des Genusses; dieser Genuß wäre seinem Wesen und seiner Art nach in keiner Weise verschieden von jenem, mit welchem man etwa ein geniales Erzeugniß der Mechanik, eine complicirte, sehr kunstreich gebaute Maschine studirt. Nun unterliegt es aber nicht dem min-

---

[1] Wer hiervon auf Grund des namentlich in §. 2. Gesagten noch nicht überzeugt wäre, der lese noch diese Sätze.

„Bei der Frage nach dem ‚Inhalt' der Musik hat man die Vorstellung von ‚Gegenstand' (Stoff, Süjet) im Sinne, welchen man als die Idee, das Ideale, den Tönen als ‚materiellen Bestandtheilen' geradezu entgegensetzt. Einen Inhalt in dieser Bedeutung, einen Stoff im Sinne des behandelten Gegenstandes, hat die Tonkunst in der That nicht . . Die Musik besteht aus Tonreihen, Tonformen; diese haben keinen anderen Inhalt als sich selbst . . Mag nun die Wirkung eines Tonstückes jeder nach seiner Individualität anschlagen und benennen, der Inhalt desselben ist keiner als eben die gehörten Tonformen; denn die Musik spricht nicht bloß durch Töne, sie spricht auch nur Töne." Hanslick, S. 182 f. (Cit. 546*.)

„Der Componist dichtet und denkt. Nur dichtet und denkt er, entrückt aller gegenständlichen Realität, in Tönen. Muß doch diese Trivialität hier ausdrücklich wiederholt seyn, weil sie selbst von denjenigen die sie principiell anerkennen, in den Consequenzen allzu häufig verläugnet und verletzt wird. Sie denken sich das Componiren als Uebersetzung eines gedachten Stoffes in Töne, während doch die Töne selbst die unübersetzbare Ursprache sind. Daraus daß der Tondichter gezwungen ist, in Tönen zu denken, folgt ja schon die Inhaltlosigkeit der Tonkunst, indem jeder begriffliche Inhalt in Worten müßte gedacht werden können." Hanslick, a. a. O., S. 194.

desten Zweifel, daß jede andere hedonische Kunst die zu den „schönen" gezählt wird, die Mittel besitzt, unserem Geiste schöne Erscheinungen der übersinnlichen Ordnung vorzuführen, und daß, in ihren vorzüglicheren Schöpfungen wenigstens, eine Jede derselben Solches auch thut. Bei der ungleich höheren Vollendung der Schönheit wodurch sich die Erscheinungen dieser Ordnung, der übersinnlichen nämlich, vor jenen der körperlichen Welt auszeichnen [1], muß die bezeichnete Rücksicht offenbar als durchaus wesentlich gelten: es könnte mithin die Instrumentalmusik in keiner Weise mehr darauf Anspruch machen, als den übrigen hedonischen Künsten gleichartig betrachtet, und neben ihnen von der Aesthetik berücksichtigt zu werden.

Zu derselben Folgerung gelangen wir, wenn wir uns erinnern, welche Merkmale eine Kunst nothwendig haben muß, wenn sie berechtigt seyn will, als „schöne" zu gelten. Das zweite dieser Merkmale besteht darin, daß sie „die Mittel besitze, unter entsprechenden Umständen Werke hervorzubringen von hervorragender Schönheit" [2]. Wir haben dieses Merkmal wie das andere, nicht etwa a priori festgestellt, sondern es von jenen Künsten abstrahirt, welche allgemein als „schöne" anerkannt werden. Die Schönheit eines rein körperlichen Gebildes kann nun aber, so groß in ihrer Art sie seyn mag, als hervorragend nie bezeichnet werden [3]: es wäre mithin die Instrumentalmusik, insofern sie nur der körperlichen Ordnung angehörende Producte zu liefern vermöchte, aus der Reihe der „schönen" Künste einfach zu streichen.

Wenn wir diese Folgerungen aus Hanslicks Prämissen in hypothetischer Form ausgesprochen haben, so wolle man das nicht so auffassen, als ob wir mit eben diesen Folgerungen nicht vollkommen einverstanden wären; es geschah nur, weil wir sie aus Anschauungen abgeleitet haben welche unserem Standpunkte nicht angehören, und deren Vertreter anderseits unsere Folgerungen keineswegs beabsichtigt haben, noch denselben zuzustimmen geneigt seyn dürften. Dialectisch richtig glauben wir deßungeachtet vorgegangen zu seyn: und es konnte uns nur zur Befriedigung gereichen, aus Sätzen, zu denen die Macht der Wahrheit und klarer Blick einen Gelehrten gedrängt hat der sich unumwunden als zu den „Kindern der Zeit" gehörend bekennt [4], die nämlichen Resultate zu gewinnen, welche sich aus der in diesem Abschnitte von uns gegebenen Lehre von dem Wesen der Musik gleichfalls ergeben müssen.

545. Viele dieser „Kinder der Zeit" „finden die Eigenheit des modernen Kunstideals in jener Reinheit und Universalität der Phantasie,

---

[1] Man vergleiche oben, N. 20 ff. S. 34 ff., und N. 136. S. 180 f.

[2] Oben, N. 231. S. 5*. [3] Oben, N. 240. S. 14* f.

[4] Vgl. oben, S. 61*.

welche die Schönheit als solche anschaut, und sie überall und unter jeder Gestalt anerkennt, ohne sie an irgend einen natürlichen oder religiösen Inhalt, ohne sie an einen Inhalt überhaupt gebunden zu denken.. Dieses moderne Ideal des Schönen muß zuerst sich rein zur Erscheinung gestalten, in einer Welt von Tönen also die nicht die Natur, sondern die Kunst selbst geschaffen, und ohne Beimischung solcher Klänge, deren besonderer Inhalt die völlig reine und namenlose Schönheit des musicalischen Gedankens stören würde. Nicht die menschliche Stimme, nur die Instrumente bieten diese reinen Töne, in denen weder Nachahmung der Naturlaute, noch Hindeutung auf die bestimmten Inhalte des menschlichen Geisteslebens liegt. Deßhalb ist die Instrumentalmusik, welche vom Alterthum als unstatthaft betrachtet wurde, der Zeit nach die jüngste Form der Kunst, und gehört dem modernen Ideal als dessen unmittelbarster Ausdruck an[1]: aber in der dialectischen Reihenfolge ist sie die erste, vollkommen in sich selbst gerechtfertigte, nur durch Mißverständniß beanstandete Stufe der Tonkunst. Die Lebendigkeit des Geistes schwebt in ihr zwischen den zwei Polen der Freude und der Trauer, beide Stimmungen jedoch ohne unmittelbare Beziehung auf das gedacht was dieselben im endlichen Geiste erweckt, so vielmehr, wie beide auch in der Seele eines Gottes seyn können *(sic)*. Die zweite Stufe der Tonkunst ist dann der Gesang, die dritte endlich, als höhere Einheit der Instrumentalmusik und des Gesanges, die dramatische Musik." Diese, von Weiße entworfene, „dialectische Gliederung des ganzen musicalischen Reiches" haben wir der oft citirten „Geschichte" von Lotze (S. 496 f.) entnommen, welcher sich von derselben sichtlich angezogen fühlt, und sie ausdrücklich als mit seinen eigenen Anschauungen „nahe zusammentreffend" bezeichnet. Einen Commentar dazu haben wir nicht zu geben; es lag uns nur daran, das Verhältniß der modernen Auffassung von dem Wesen der Musik zu der unsrigen klar hervortreten zu lassen.

Dieses Verhältniß ist nun freilich kaum ein anderes, als das des diametralen Gegensatzes. Indeß die moderne Aesthetik die Instrumentalmusik für „die erste, vollkommen in sich selbst gerechtfertigte Stufe der Tonkunst", für die ausgeprägteste reinste Form und die eigentliche Vertreterin der Musik[2] erklärt, vindiciren hingegen wir, mit der gesammten Vergangenheit, diese Bedeutung ausschließlich dem Gesange. Dieser aber, die eigentliche Leistung der Musik, setzt sich, in ähnlicher Weise wie der Mensch, aus zwei Elementen zusammen, aus dem Text welcher das

---

[1] Von mir unterstrichen.

[2] Vgl. Hanslick, S. 37. Wir haben die Stelle oben, S. 552* in der Note, gegeben.

Werk der Poesie ist, und der Melodie; jener erscheint gewissermaßen als die „Wesensform“ des Singstückes, diese als dessen materieller, durch den Text zu bestimmender Theil. Und wie die menschliche Seele ihr selbständiges Seyn hat, und auch getrennt vom Leibe fortbesteht, so auch das erste Element des Singstückes, der poetische Text: während die Melodie, vom Texte gelöst, und ohne denselben, etwa auf einem Instrumente gespielt, wohl schön bleibt, aber für sich allein nicht mehr als das Werk einer von den schönen Künsten gelten kann. Hieraus ergibt sich von selbst was wir früher schon sagten, daß nämlich die erste und eigentliche Bestimmung der Instrumentalmusik darin besteht, den Gesang zu begleiten, ihn einzuleiten und abzuschließen. Wo sie für sich allein auftritt, vom Texte und von allen den Text ersetzenden Umständen gelöst, da können ihre Leistungen immerhin als Monumente glänzender Begabung und hervorragender technischer Virtuosität gelten; sie können auch das Interesse von Kennern der musicalischen Technik in Anspruch nehmen und es in vollstem Maaße verdienen: aber als kalleotechnische Erzeugnisse, als Schöpfungen einer der „schönen“ Künste betrachtet zu werden, darauf haben solche Leistungen an und für sich keinen Anspruch; denn sie bedeuten ja nichts Bestimmtes, sie „stellen nichts dar“, sie haben „gar keinen Inhalt“.

Vielleicht verdenkt man es uns, daß wir der Melodie und überhaupt dem tonischen Elemente einer Composition, dem Texte gegenüber, keine höhere Bedeutung zuzuerkennen scheinen, als sie der Leib des Menschen gegenüber der Seele hat. Zunächst ist es eben nur eine Analogie, — allerdings unseres Erachtens eine ganz passende, — durch welche wir unsere Auffassung beleuchten wollten. Ueberdies aber hat wieder Eduard Hanslick, der warme Vertheidiger der selbständigen Instrumentalmusik, die nämliche Analogie lange vor uns bereits angedeutet [1]. Und wenn wir im zehnten Abschnitt (S. 294*) von Carl Lemcke belehrt wurden, „der Anblick allein der Formen eines“ von der Sculptur gelieferten „nackten Körpers könne durch den Rhythmus dieser Formen einen Eindruck machen, der am besten mit einer Symphonie *(sic)* verglichen werde“, so lag diesem Gedanken offenbar ganz dieselbe Analogie zu Grunde. Auffallend nimmt es sich dabei aus, um das im Vorbeigehen zu bemerken, daß nach Lemcke diese nackten „Schönheiten der Plastik vielleicht dem Ideal am nächsten kommen“ (oben, a. a. O.), während

---

[1] „Man kann für das Musicalisch-Schöne eine höhere Analogie etwa in der Architectur, dem menschlichen Körper, oder einer Landschaft finden, die auch eine primitive Schönheit der Umrisse und Farben (abgesehen von der Seele, dem geistigen Ausdruck) haben.“ (Hanslick, S. 68. Cit. 546*.) Das gesperrt Gedruckte wurde von mir unterstrichen.

der jüngst angegebenen Lehre Weiße's zufolge die Instrumentalmusik die glückliche Kunst ist, welche „den unmittelbarsten Ausdruck des modernen Ideals" bildet. Wäre „ein Ideal des Schönen" in einem rein körperlichen Gebilde des menschlichen Geistes nicht eine Chimäre, so würden wir bei dieser Spaltung unter Vertretern der modernen Aesthetik immerhin vorziehen, uns auf die Seite Weiße's zu stellen: denn die Symphonie hat doch nicht die ethische Häßlichkeit eines nackten Menschenleibes.

Außer der hiermit besprochenen liefert uns übrigens Eduard Hanslick noch eine weitere Analogie zur Veranschaulichung des Wesens instrumentalmusicalischer Werke, die manchen enthusiastischen Freund des Concertes noch unangenehmer berühren mag. „Jeder von uns hat als Kind sich wohl an dem wechselnden Farben- und Formenspiel eines Kaleidoskops ergötzt. Ein solches Kaleidoskop, jedoch auf unmeßbar höherer idealer Erscheinungsstufe, ist Musik. Sie bringt in stets sich entwickelnder Abwechselung schöne Formen und Farben, sanft übergehend, scharf contrastirend, immer zusammenhangend und doch immer neu, in sich abgeschlossen und von sich selbst erfüllt. Der Hauptunterschied ist, daß solch unserem Ohr vorgeführtes Tonkaleidoskop sich als unmittelbare Emanation eines künstlerisch schaffenden Geistes gibt, jenes sichtbare aber als ein sinnreich-mechanisches Spielzeug" [1]. Wir acceptiren mit Vergnügen, wie die früheren, so auch dieses Geständniß der formalistischen Aesthetik. Denn trotz seiner „unmeßbar höheren idealen (?) Erscheinungsstufe" bleibt das „Tonkaleidoskop" mit seiner „Abwechselung schöner Formen und Farben", — mag es sich noch so sehr als die aller Anerkennung würdige „Emanation eines künstlerisch" (vielmehr technisch) „schaffenden Geistes" geben, — doch immer, ganz wie sein optisches Gegenstück, ein rein materielles Werk, eine ganz in der Ordnung des Körperlichen ruhende Erscheinung, welche als die Schöpfung einer „schönen" Kunst aufzutreten nie und nimmer berechtigt seyn kann. Die Tonkunst ist ihrer Natur und ihrem ganzen Wesen nach unselbständig, ihr Beruf ist lediglich, der Poesie zu „subserviren"; wo sie diesem ihrem Berufe untreu wird und in unabhängiger Selbständigkeit thätig seyn will, da hört sie eben dadurch auf, an Leistungen jener Art Theil zu haben, durch welche sich die „schönen" Künste als solche erweisen.

Es entgeht uns ganz und gar nicht, daß diese unsere Ansicht von dem verhältnißmäßig geringen Werthe der Instrumentalmusik und ihrer Erzeugnisse vielleicht Manchen befremden, Vielen mißfallen mag. Jedenfalls haben wir uns derselben nicht zu schämen. „Auch Kenner wie Thibaut sahen in Palestrina den Höhepunkt, indeß sie in allem Späteren

[1] Hanslick, S. 67. (Cit. 546*.)

nur Verderb der Kunst finden konnten“ [1]. Und nach Gervinus ist die Instrumentalmusik nichts weiter als „ein physicalisches Mittel zu physiologischen Reizen“, „eine Kunstart, die von allem Innerlichen auf das Aeußerlichste herabgekommen ist, in der die geistigen, wahrhaft künstlerischen Interessen ganz in den Hintergrund gedrängt sind, die nichts vor sich hat als das Reich ihrer Träume, eine Wüste von Irrwegen und einen Nebel von Unklarheiten“; eine Kunst, „welche die Gewöhnungen der Seele in der bestechendsten Weise materialisirt, sie in dem Sinnlichen festhält und von dem Geistigen ablöst, und deßhalb dem guten Geschmack und den guten Sitten in gleichem Maaße gefährlich werden muß“ [2]. Wenn nun überdies, wie die Geschichte bezeugt, jene Aesthetik welche sich als die Verehrerin „des modernen Kunstideals“ und als die gerade in seinem Dienste arbeitende Wissenschaft bekennt, gegenüber der Frage „über den ästhetischen Geist der musicalischen Kunstwerke“ bis auf die neueste Zeit „verstummt“; wenn auch ihre scharfsinnigsten Vertreter „zur Ideenlehre der Musik nur ahnungsvolle Anfänge finden, aus denen ein wissenschaftliches Ganzes zu erbauen noch lange“ — wer weiß ob nicht vergebliche — „Mühe kosten soll“; wenn alle Resultate „den Streit der Meinungen nicht haben verhindern können, fortzudauern, und eben in unserer Zeit mit besonderer Lebhaftigkeit hervorzubrechen“ [3]: müssen wir es da nicht verständiger finden, vorläufig Anschauungen festzuhalten zu denen sich Jahrtausende bekannt haben, — bereit, einer zuverläßigeren und besser begründeten Lehre uns anzuschließen, sobald man uns dieselbe bietet?

---

[1] Lotze, S. 499. (Cit. 18.)
Thibaut starb 1840; sein Urtheil konnte sich somit freilich nur auf die Entwickelung der Musik bis zu jener Zeit beziehen. Die Leistungen der letzten Jahrzehnte auf dem Gebiete der liturgischen Musik im Geiste Palestrina's würde Thibaut ohne Zweifel anerkannt haben.

[2] Gervinus, S. 177. 179 f. (Cit. 549*.)

[3] Lotze, S. 494. 496. 498.

Vierzehnter Abschnitt.

Der Geschmack.

546. Plato macht in einem seiner Dialoge eine nicht uninteressante Reflexion. „Setzen wir den Fall", sagt er, „jemand schriebe einen Wettkampf aus, ohne über die Art desselben etwas festzusetzen: er versammelte alle Einwohner der Stadt, bestimmte die Preise, und verkündigte keine anderen Bedingungen, als daß es sich allein um das Vergnügen handle, und derjenige Sieger seyn solle, der den Zuschauern das größte Vergnügen machen, ihnen am besten gefallen würde; was müßte geschehen? — Einer der Bewerber würde wahrscheinlich, wie Homer, eine epische Dichtung, ein anderer ein Lied mit Citherbegleitung vortragen; ein dritter würde mit einer Tragödie auftreten, ein vierter mit einer Posse; und wir dürften uns nicht wundern, wenn auch ein Taschenspieler, seine Künste producirte, und mit Sicherheit darauf rechnete, durch diese den Sieg davonzutragen. Welchem von diesen und noch vielen andern Bewerbern, würde nun mit Recht der Preis zugesprochen?" Clinias von Creta findet es unmöglich, eine solche Frage zu beantworten, wenn man nicht selbst dabei gewesen sey. Aber Plato löst sie sehr einfach. „Wenn kleine Kinder die Schiedsrichter wären, so würden sie den Preis dem Taschenspieler zuerkennen; Knaben würden für die Posse stimmen, für die Tragödie die gebildeten Frauen, die erwachsene Jugend, und überhaupt die Mehrzahl. Wir Aelteren endlich würden an einer Ilias oder Odyssee, oder an einem Werke des Hesiod, den höchsten Genuß finden, somit den epischen Dichter über Alle setzen. Wem wird nun die Krone gehören? Doch wohl dem, welchem wir Alten sie zusprechen: denn unser Character und unser Urtheil steht an Gediegenheit hoch über dem der Jüngeren" [1].

Wer einen solchen Grundsatz heutzutage geltend zu machen versuchte, der könnte sich in gewissen Kreisen etwa den Ehrennamen eines „Ge-

[1] Plat. de leg. l. 2. Steph. 658 a. Bip. vol. 8. p. 69.

schmackstyrannen verdienen; jedenfalls würden die Partei des Taschenspielers und die Freunde der Posse sich hinter dem Kanon verschanzen: *De gustibus non est disputandum.* „Das sind Geschmackssachen," würden sie schreien, „und über die läßt sich nicht streiten, da hat jeder Recht." Freilich; wie auch der Esel des Heraclit[1] „Recht hätte", wenn er, um zu wählen zwischen einen Haufen Gold und einen Sack voll gehackten Strohs gestellt, ohne sich lange zu besinnen den Letzteren für sich in Anspruch nehmen, und durch keine Argumentation dahin zu bringen seyn würde, dem Golde den Vorzug zu geben. Ueber „Geschmackssachen" läßt sich ja nicht disputiren. Unterdessen bezeichnet Hugo Blair die Behauptung, daß es keine höchste Norm des Geschmackes gebe, und darum jeder Geschmack als gleich gut anerkannt werden müsse, als eine offenbar widersinnige Doctrin[2]; Hermann Lotze aber ist der Meinung, das Axiom, „daß eben der Geschmack verschieden", sey „ein elender Satz, der alle Aesthetik unmöglich mache"[3]. Die Letztere darf sich darum wohl für berufen halten, das Axiom einer Prüfung zu unterziehen.

Erstes Kapitel.

Was der Geschmack sey.

Der „natürliche" Geschmack. Der Geschmack „im eigentlichen und vollen Sinne des Wortes"; Definition. Der Letztere stützt sich auf den „absoluten" Geschmack, und bildet darum zuverläßige und sichere Urtheile.

547. Für alle Genüsse höheren Ranges, d. h. für jene deren der Mensch nur vermöge seiner Vernünftigkeit fähig ist, gibt es unter den sensitiven oder vegetativen Genüssen keine geeignetere Analogie, als das Vergnügen, welches die Weisheit und die Liebe Gottes mit dem Gebrauch von Speise und Trank verbunden hat. Die heilige Schrift, wo sie von übernatürlichen Freuden redet, namentlich von der Wonne der Seligkeit welche den Auserwählten bestimmt ist, bedient sich wiederholt dieses Bildes; auch der Sohn Gottes selbst hat es angewendet (Luc. 22, 30). Jene Seite des niederen Erkenntnißvermögens nun, welche zunächst dem Menschen das bezeichnete sensitive und vegetative Vergnügen zugänglich macht, heißt der Geschmacksinn. Es war somit offenbar eine nahe liegende Metapher, wenn man, dieses Wort im übertragenen Sinne anwendend, den Namen „Geschmack" auch dem höheren Erkenntnißvermögen

[1] Bei Aristoteles, Ethic. Nicom. 10. c. 5.
[2] Blair, lect. 2. vol. 1. p. 31. (Cit. 121.)
[3] Lotze, S. 86. (Cit. 18.)

beilegte, insofern dieses uns in den Stand setzt, des nicht mehr sensitiven oder vegetativen Genusses jener Erscheinungen uns zu erfreuen, welche sich durch ästhetischen Werth empfehlen. Noch eine weitere Rücksicht ließe sich für die in Rede stehende metaphorische Ausdrucksweise geltend machen. Der Geschmacksinn ist es zunächst, mit dessen Hülfe das Sinnenwesen, — vor Allem jener Theil dieser Gattung dem die Vernunft abgeht, — die seinem Organismus zuträglichen Nahrungsmittel von denen unterscheidet, welche demselben schädlich sind. Der Genuß welchen der ästhetische Werth der Dinge uns gewährt, hat nach Thomas von Aquin die Bestimmung, in uns die Liebe der inneren Gutheit, mithin unser wahres Wohl, zu fördern: es lag folglich abermals nahe, wenn man dem höheren Erkenntnißvermögen, insofern es uns ästhetischen Werth von ästhetischem Unwerth zu unterscheiden befähigt, den Namen „der Geschmack" beilegte.

Dem höheren Erkenntnißvermögen, sagen wir. Denn der ästhetische Geschmack ist in seiner Wurzel und seinem Wesen in der That nichts Anderes, als die jedem Menschen eigene Vernunft. Man wolle sich dessen erinnern, was wir im ersten Buche gesagt haben. Der Mensch ist „vernünftig", insofern sein Erkennen durch die unwandelbaren Gesetze der unerschaffenen Vernunft mit Nothwendigkeit bestimmt wird, und zugleich sein Streben eine natürliche Richtung hat auf das physisch Vollkommene wie auf das ethisch Gute[1]. Diese wesentliche Beschaffenheit seiner Natur ist es, welche ihn fähig macht für die Erkenntniß der Wahrheit, und unter dieser Rücksicht zunächst wird dieselbe das höhere Erkenntnißvermögen genannt, oder die Intelligenz, der Verstand, die Vernunft im engeren Sinne des Wortes; sie ist es gleichfalls, vermöge deren der Mensch das ethisch Gute und das Böse unterscheidet, und sich zu jenem getrieben, von diesem zurückgehalten fühlt: und unter dieser Rücksicht erscheint sie als das moralische Gefühl, als das Gewissen; und wiederum sie ist es, welche ihn in den Stand setzt, in den ihm entgegentretenden Erscheinungen ästhetischen Werth von ästhetischem Unwerth zu unterscheiden, und in dem Ersteren seiner würdigen Genuß, an dem Zweiten Mißfallen zu finden: und unter dieser Rücksicht führt sie den Namen „der Geschmack".

Es ist mithin dieses Vermögen, in dem angedeuteten Sinne gefaßt, ein wesentlicher Vorzug der menschlichen Natur, nicht minder als der Verstand oder das Gewissen. Keinem Menschen fehlt dieses oder jener, weil jeder Mensch nach dem Verse des Aratus aus Cilicien den im Areopag der Apostel bestätigte, eben durch seine Vernünftigkeit „dem Geschlechte Gottes angehört"[2]; keinem Menschen fehlt — ihrem Wesen und

---

[1] Oben, N. 41. S. 63 ff.

[2] Τοῦ γὰρ καὶ γένος ἐσμέν. Act. 17. 28.

ihrer Wurzel nach — die Fähigkeit für Erkenntniß ästhetischen Werthes und den an sie sich knüpfenden ästhetischen Genuß, weil jeder Mensch, gleichfalls durch seine Vernünftigkeit, nach dem Worte des Marimus von Tyrus „der wesenhaften Urschönheit verwandt" ist [1].

„Niemand wundere sich," spricht Crassus in Cicero's drittem Dialog „Ueber die oratorische Beredtsamkeit", wie es möglich sey, daß die ununterrichtete Menge den Numerus des oratorischen Styls und die Verstöße gegen denselben beachtet. Wie überall, so offenbart sich auch in diesem Punkte das Walten der Natur in der überraschendsten Weise. Vermöge eines unbewußten Gefühls, ohne Hülfe irgend einer Kunst oder wissenschaftlichen Theorie, unterscheidet alle Welt in den Werken der Künste das Rechte und das Verkehrte; gilt das schon von den Erzeugnissen der Malerei, der Sculptur, und ähnlichen Leistungen, so tritt es noch viel offenbarer hervor wo es sich um den Wohlklang der Sprache, um Numerus und Melodie handelt. Die Anlage hierfür gehört zu jenen Vorzügen, an denen die Natur es keinem Menschen hat vollständig mangeln lassen; sie allein bewirkt, daß nicht allein der Werth des Satzbaues, sondern auch der Numerus und die Melodie von Allen empfunden wird. Die Anweisungen der Theorie über diese Dinge sind ja kaum dem Einen oder dem Anderen bekannt: und doch bedarf es nur des mindesten Verstoßes, einer Verkürzung oder Dehnung durch verfehlten Vortrag, und man sieht sofort das ganze Theaterpublicum dagegen Einsprache thun . . Wunderbar! in dem was sie leisten, steht der Gelehrte so weit ab von dem nicht Unterrichteten, und wo es sich um das Urtheil handelt, ist der Unterschied zwischen beiden so klein!" [2]

548. Namentlich den letzten Gedanken Cicero's darf man übrigens nicht zu buchstäblich nehmen, sonst hört er auf, wahr zu seyn. Man erinnere sich des Grundsatzes, den wir im Anfange (S. 2 u. 7) den „Sohn des Sophroniscus" dem arroganten Sophisten aus Elis nahelegen hörten: man müsse nicht über den ästhetischen Werth von Dingen entscheiden wollen, solange man nicht wisse, worin das Wesen der Schönheit bestehe. Was der nicht Unterrichtete mit dem wissenschaftlich Gebildeten gemein hat, das ist die Vernunft, und in ihr, wie schon gesagt wurde, der Geschmack seinem Wesen und seiner Wurzel nach, die Anlage welche nöthig ist, um den ästhetischen Werth der Erscheinungen zu erkennen und zu beurtheilen: den „natürlichen Geschmack" könnten wir diese allen Menschen eigene Anlage nennen. Aber jede Anlage der menschlichen Natur bedarf der Pflege, der Entwickelung und Ausbildung, wenn sie den Zweck um dessen willen sie verliehen wurde, ganz erfüllen soll. Der

[1] Συγγενὴς αὐτῷ τῷ καλῷ. Max. Tyr. Dissert. 27. al. 11. n. 8.
[2] Cic. de or. 3. c. 50. n. 195. s.

„natürliche" Geschmack wird keineswegs im Stande seyn, über den ästhetischen Werth technischer Leistungen in allen Fällen richtig zu entscheiden, und bestimmte, zuverläßige Urtheile zu bilden, wenn er nicht durch vielfältige Kenntnisse unterstützt, durch anhaltende Uebung geschärft, durch gründliches Studium, sowohl der wissenschaftlichen Theorie der entsprechenden Kunst als classischer Muster, mit wahren festen Grundsätzen ausgestattet ist, die seine Auffassung zu leiten, seine Urtheile zu stützen, ihn vor Verirrung sicherzustellen geeignet sind. Das Wort in seinem eigentlichen und vollen Sinne gefaßt, können wir mithin so definiren: „Der Geschmack ist die durch richtige wissenschaftliche Theorien der verschiedenen Künste geleitete, und durch entsprechende Uebung ausgebildete menschliche Vernunft, insofern sie über den ästhetischen Werth technischer Leistungen wahre und sichere Urtheile zu bilden vermag."

Wenn wir in dieser Definition den Geschmack als ein Vermögen auffassen, welches zunächst den Erzeugnissen der Künste gegenüber seine Bedeutung hat, so wollen wir damit nicht in Abrede stellen, daß auch jene Urtheile welche die Schönheit oder die Erhabenheit von Werken der Natur, z. B. einer Gegend, einer Aussicht, eines Pferdes oder eines Menschen betreffen, als Aeußerungen des Geschmacks betrachtet werden können. Indeß dürfte doch vielleicht das Wort in seinem ersten und ursprünglichen Sinne nur auf die Leistungen der Künste Beziehung haben, und der zweite Gebrauch eine, freilich nahe liegende Uebertragung seyn; anderseits hat die Aesthetik nicht die Aufgabe, dasselbe weiter als in jenem Sinne zu berücksichtigen.

549. Als wahr und sicher haben wir die Urtheile des Geschmacks in unserer Definition bezeichnet. Aber ist es gegründet, wenn wir für dieselben diese zwei Eigenschaften, objective Wahrheit und Gewißheit, in Anspruch nehmen? Insofern es sich um den absoluten ästhetischen Werth oder Unwerth einer Leistung handelt, das heißt um die Frage, ob sie wirklich der Aufgabe ihrer Kunst entspreche oder nicht, und ob sie es in hervorragendem Maaße thue, oder nur das Prädicat der Mittelmäßigkeit verdiene, — ganz gewiß.

Weder die Natur der Schönheit und der übrigen Elemente aus denen sich der ästhetische Werth eines Dinges zusammensetzt, noch die Natur der Vernunft und die Gesammtheit der Wahrheiten aus denen sich die Wissenschaft der schönen Künste baut, sind das Gebilde des endlichen Geistes, und darum, wie dieser, dem Wechsel, der Aenderung, dem Schwanken unterworfen. Sie waren insgesammt, als noch keine endliche Vernunft erkannte, als es außer dem Einen über Alles schönen und großen Geiste noch keinen Geist gab, welcher sich der Anschauung der Schönheit und ihres Genusses freuen konnte. Unabhängig von dem Urtheile das wir

Menschen über sie fällen, sind darum die Dinge, wie wahr und gut, ebenso auch schön, insofern sie mit der wesenhaften Wahrheit, Gutheit, Schönheit übereinstimmen: unabhängig von jeder Aeußerung unseres Geistes, bestehen die Gesetze nach denen ästhetischer Werth sich mißt, in der ewigen Weisheit[1]. Sie, die unerschaffene Vernunft, ist der absolute Geschmack. Und weil die menschliche Vernunft als ihr Bild geschaffen, mit ihrem Siegel gezeichnet ist; weil die Gesetze der ewigen Weisheit auch ihr eingesenkt wurden als die natürliche Norm ihres Erkennens und ihres Strebens; weil zu alle dem in den Wahrheiten der Offenbarung die Geheimnisse Gottes und des ewigen Lebens ihr aufgeschlossen, in dem Sacramente der Wiedergeburt das Licht der übernatürlichen Erkenntniß in sie ausgegossen ward: darum bildet sie für die Beurtheilung des ästhetischen Werthes technischer Erzeugnisse die zuverläßige nächste oder unmittelbare Norm. Denn aus den Principien der natürlichen Erkenntniß und den je entsprechenden Wahrheiten der übernatürlichen Offenbarung entwickeln sich die objectiven, von der subjectiven Meinung und dem Wechsel der menschlichen Anschauungen ganz unabhängigen Grundsätze, welche den Geschmack leiten und beherrschen, und in der Unterscheidung des ästhetischen Werthes oder Unwerthes als die nothwendige, allerseits anzuerkennende Richtschnur zu gelten haben.

Daß auch die Wahrheiten der übernatürlichen Offenbarung als wesentliche Grundlage des ästhetischen Urtheils hervorgehoben werden, das stimmt mit der herrschenden Anschauung, nach welcher die Aesthetik zur Philosophie gehört, freilich nicht sehr überein. Aber die obersten unter allen Künsten, die religiösen, stehen und fallen ja eben mit der Offenbarung. Und was die profanen Künste angeht, so haben wir diese in dem christlichen Europa doch zunächst in sofern zu berücksichtigen, als sie von Christen gehandhabt werden, und für Christen arbeiten. Nun gibt es aber unter allen Thätigkeiten dieser Art nicht Eine, welche, je nach ihrer Eigenthümlichkeit, von bestimmten in der Offenbarung gegebenen Normen nicht unabweisbar berührt würde. Wie lange sollen wir denn noch fortfahren, unsere Anschauungen uns von einer Speculation feststellen zu lassen, welche der Offenbarung verneinend gegenübersteht?

---

[1] Man vergleiche Aug. de vera relig. c. 32; wir haben den Gedanken früher besprochen: N. 125. S. 165 f.

Zweites Kapitel.

Worin die große Verschiedenheit der ästhetischen Urtheile ihren Grund habe.

Der Geschmack „im eigentlichen Sinne des Wortes“ findet sich unter den Menschen äußerst selten; überdies wird das Urtheil durch die Neigung stark beeinflußt. Nicht das Urtheil der Menge hat somit als entscheidend zu gelten, sondern jenes der Berufenen; Plato, Aristoteles, Thomas von Aquin. In wiefern es indeß doch eine berechtigte Verschiedenheit der Geschmacksrichtungen gebe.

550. „**M**ancher ist schon Zeuge gewesen,“ schreibt La Brüyere, „wie bei einer Rede, bei einer musicalischen Aufführung, oder in einer Gemäldegallerie, an seiner Seite rechts und links hinsichtlich Einer und derselben Leistung die einander genau entgegengesetzten Ansichten laut wurden. Ich wäre darum geneigt zu behaupten, man dürfte kühn in Arbeiten jeder Art das Gute und das Schlechte anbringen: das Gute gefällt den Einen, und das Schlechte den Anderen; ja man wagt kaum wenig mehr, wenn man das möglich Schlechteste anbringt, denn auch dieses hat seine Freunde“ [1]. Wenn der Geschmack, wie wir nachgewiesen haben, in der That für die Beurtheilung künstlerischer Leistungen eine objective zuverläßige Norm bildet, wie erklärt sich dann die von La Brüyere ganz richtig characterisirte bunte Mannichfaltigkeit der Ansichten auf dem Gebiete der Künste, die Verschiedenheit der einander oft ganz und gar entgegengesetzten „ästhetischen Liebhabereien“?

Zunächst könnten wir auch unserseits eine Frage stellen. Unzweifelhaft besitzt die menschliche Vernunft Alles was sie bedarf, um in Fragen, die dem Gebiete der natürlichen Erkenntniß angehören, mit Sicherheit zu entscheiden. Woher also jene Verschiedenheit der Ansichten in so manchen Sätzen der Metaphysik? woher die noch größere Mannichfaltigkeit der Meinungen in ethischen Fragen, wo die bejahende Antwort so gut ihre Vertheidiger zu haben pflegt wie die verneinende, und in den meisten Fällen überdies noch eine dritte Richtung zur Versöhnung der Gegensätze ihre Hypothesen und Unterscheidungen geltend macht? Der Grund liegt zunächst in nichts Anderem, als in der Endlichkeit und Beschränktheit der Vernunft, wie sie je in den Einzelnen erscheint. In den Grundprincipien stimmen Alle überein, auch die nächsten Folgerungen daraus pflegen keinen Widerspruch zu finden; aber wo es sich um entferntere Deductionen handelt, wo feinere Unterschiede zu berücksichtigen, weiter liegende Ergebnisse zu beurtheilen

[1] La Bruyère, Charactères, chap. 12. (Paris 1845 p. 279.)

sind, da fehlt es dem Auge des individuellen Geistes häufig an jener Schärfe, die erforderlich wäre um klar und sicher zu sehen. Aehnliches ließe sich offenbar auch in Rücksicht auf jene Urtheile sagen, welche den ästhetischen Werth der Dinge betreffen.

Freilich wäre aber damit gerade diesen gegenüber viel zu wenig gesagt. Der Geschmack, das wiederholen wir ausdrücklich, bildet die objective zuverläßige Norm für die ästhetische Werthung: aber das Schlimme ist, daß diese Norm äußerst Wenigen zu Gebote steht; daß bei weitaus den meisten Menschen von einem Geschmack, das Wort in seinem vollen, im ersten Kapitel definirten Sinne genommen, gar nicht die Rede seyn kann. Die Vernunft ist freilich die gemeinsame Mitgift Aller: aber, wir haben es schon hervorgehoben, nicht als entwickeltes Vermögen bringt sie der Einzelne mit sich auf die Erde, sondern als eine Kraft welche der Entfaltung, der Ausbildung, der Vervollkommnung bedarf. Die Anschauungen über Pflicht und Recht nun, sowie jene über Gott, Mensch und Welt, haben ihrer Natur nach, als in unmittelbarer Verbindung mit dem Zweck unseres Daseyns stehend, die höchste Bedeutung. Sie nahmen deßhalb mit Recht von jeher die Aufmerksamkeit des menschlichen Geistes vorzugsweise in Anspruch. Sie wurden zu allen Zeiten am eingehendsten behandelt, am genauesten bestimmt; und die Erziehung betrachtete es nothwendig als ihre wesentlichste Aufgabe, in Rücksicht auf die Wahrheiten der ethischen und der metaphysischen Ordnung dem Geiste die angemessene Ausbildung zu geben; das religiöse Gefühl vor Allem mit Sorgfalt zu pflegen, das moralische Urtheil nach Möglichkeit zu schärfen. Der ästhetische Genuß hingegen scheint, unmittelbar wenigstens und untrennbar, mit keinem nothwendigen Zwecke zusammenzuhangen: das Vergnügen ist entbehrlich. Ist es ein Wunder, wenn von jeher die Wahrheiten welche das Gebiet der Künste beherrschen, viel weniger Berücksichtigung fanden? wenn die Pflege und Leitung der Vernunft auf dieser Seite, die Ausbildung des Geschmackes, vernachläßigt, oder jedenfalls als unwichtige Nebensache besorgt wird? So bleibt denn dieselbe bei den Meisten fast ausschließlich dem guten Glück überlassen.

Freilich bildet sich, mit der Entwickelung der übrigen Anlagen, immerhin dennoch naturgemäß irgend ein „Geschmack“: aber nicht durch gründliche Einführung in die Lehren einer richtigen Aesthetik, nicht durch ein zweckmäßig geleitetes Studium classischer Erzeugnisse und entsprechende Uebung, sondern unter zufälligen Einflüssen der verschiedensten Art. Man erinnere sich bloß der Seltsamkeiten, um nicht zu sagen Ungeheuerlichkeiten, welche seit einem Jahrhundert die im Dienste des Rationalismus, des Pantheismus, der Verneinung und des Fleisches stehende Speculation über die Schönheit und die schönen Künste zu Tage gefördert hat; man berücksichtige die oberflächliche, phrasenhafte, seichte, frivole, vielfach durch

und durch falsche Kritik, in welcher zahlreiche Tagesblätter und populäre Schriften die Theoreme eben dieser Speculation dem großen Publicum mundgerecht zu machen bestrebt sind; man fasse die Werke selbst ins Auge, mit denen die Baukunst die öffentlichen Plätze und die Straßen der Städte, die bildenden Künste Kirchen, Museen und Ausstellungen, die Poesie den Büchermarkt und die Leihbibliotheken gefüllt hat: und dann urtheile man, ob es denkbar ist, daß sich bei mehr als äußerst Wenigen wahre ästhetische Grundsätze finden; daß diejenigen welche mancher Einzelne gerettet haben mag, anders als unsicher, schwankend, mit Irrungen und Vorurtheilen gemischt erscheinen; kurz, ob man nicht Grund hat, noch entschiedener davon überzeugt zu seyn, als vor zweihundert Jahren La Brüyere es seyn konnte, daß wahrer Geschmack „auf dieser Erde noch seltener vorkömmt als Diamanten und Perlen" [1].

Was in der großen Menge über ästhetischen Werth und Unwerth urtheilt, das ist hiernach offenbar auch nicht etwa der früher erwähnte „natürliche" Geschmack, die von Gott dem Herrn einem Jeden gegebene Vernunft, sondern eine irregeleitete von falschen Meinungen beherrschte Anschauungsweise. Zu diesem ersten ist nun aber noch ein weiteres Moment in Rechnung zu bringen, das sich nicht selten für sich allein schon stark genug erweist, auch den ausgebildeten, sonst nach festen Grundsätzen urtheilenden Geschmack der Gefahr einer Fälschung auszusetzen. Es ist eine allbekannte Thatsache, daß nichts auf unser Urtheil einen so mächtigen Einfluß ausübt, wie unser Herz. Wo etwas mit unseren Neigungen übereinstimmt, da übersehen wir etwaige Mängel überaus leicht und gern; sind wir gegen eine Sache eingenommen, so reichen oft die stärksten Gründe nicht hin, uns zu ihren Gunsten zu stimmen. „Wer liebt," heißt es bei Quintilian, „der kann über Schönheit nicht urtheilen, weil die Liebe ihm die Augen schließt." „Das Urtheil der Liebe ist blind," sagt in demselben Sinne der heilige Hieronymus mit Theophrast und Cicero; und Theocrit:

es pflegt ja
Schön zu finden gar oft, was gar nicht schön ist, die Liebe.

Den nämlichen Gedanken wiederholen Horaz und abermals Cicero 386).

Nun spielt aber die individuelle Neigung bei den Menschen in Variationen ohne Zahl. Alter und Geschlecht, Temperament, Klima und Nahrung, Lebensweise und Beschäftigung, äußere Verhältnisse und persönliche Schicksale, Erziehung, Gewohnheit, wissenschaftliche Bildung, Umgang, Lectüre, ererbte und erworbene ethische Vorzüge und Verkehrtheiten, und

[1] Après l'esprit de discernement, ce qu'il y a au monde de plus rare, ce sont les diamans et les perles. La Bruyère, Caractères, chap. 12. (p. 296.)

hundert andere Momente noch, wirken auf die Gestaltung ihres Gemüths und die Richtung ihres Herzens in der verschiedenartigsten Weise ein, machen dem Einen dieses dem Anderen jenes lieb und theuer. Kann uns da die endlose Mannichfaltigkeit der Ansichten in Fragen des Geschmackes, die Zerfahrenheit in der Beurtheilung des ästhetischen Werthes von Leistungen der Künste, noch räthselhaft vorkommen?

Was zunächst die intensive Bedeutung der Dinge betrifft, so besitzen wir um sie zu beurtheilen, keinen absoluten Maaßstab: unsere Schätzung ist immer relativ. Ohne bestimmte feste Grundsätze, ohne gehörige Ausbildung des Geistes durch classische Muster, werden darum kleine Geister Alles großartig, außerordentlich, erhaben finden: denn Alles ist ja größer als sie selbst. Ohne Grundsätze, ohne Bekanntschaft mit vollendeten Meisterwerken, werden beschränkte Köpfe Alles für gut, für vollkommen, für eminent, für unübertrefflich erklären: denn die erbärmlichen Ideale die sie aus ihrem eigenen Fonds schöpfen, sind leicht übertroffen. Doch das sind an sich nur irrige Urtheile über das Maaß des ästhetischen Werthes; fühlbarer und in schlimmerer Weise muß sich der Einfluß der besprochenen Momente geltend machen, wo es sich um das Wesen dieses Werthes selbst handelt. Das einzige Merkmal der Schönheit das jedermann kennt, besteht darin, daß sie uns ein Gegenstand des Vergnügens ist; über die übrigen haben die Gelehrten selbst seit mehr als 2000 Jahren geforscht und gestritten. Der eine der Sophisten in Plato's „Gorgias" ist ganz entzückt, da Socrates ihn auf den Gedanken bringt, daß vielleicht die Angenehmheit und die Nützlichkeit die zwei wesentlichen Elemente der Schönheit bilden [1]. Wer will es der Menge verargen, wenn sie gleichfalls bei einem dieser Merkmale stehen bleibt, und hie und da noch Einzelne höchstens zu dem dunklen Gefühle gelangen, daß jener Genuß den uns die Schönheit gewährt, sich mit der bloßen Anschauung verbindet? Eine solche vage Auffassung der Schönheit ist thatsächlich durchaus die gewöhnliche. Sie bildet aber ohne Zweifel eine breite Basis, wenn es gilt über „Aesthetik" zu philosophiren, und zu beweisen, daß man Sinn habe für „das Schöne" und für „die Kunst". Unter den Dingen „deren Anschauung uns Vergnügen macht", sind freilich auch jene, die sich durch wahre Schönheit auszeichnen; aber wie einzelne Diamanten in einem Haufen unächter Steine. Wer wird, ohne nähere Kenntniß, die Letzteren nicht vorziehen, wenn sie größer, farbiger, feiner geschliffen sind? Der Irrthum erscheint hier geradezu als eine Nothwendigkeit. Dem von dem natürlichen Hange zum Vergnügen, statt von Grundsätzen, geleiteten pseudonymen Geschmack muß unausweichlich jede andere Art von Genüssen viel höher gelten, als der edle reine Genuß der Schönheit oder der ernste

[1] Plat. Gorg. Steph. 475 a. Bip. vol. 4. p. 62.

Eindruck der Erhabenheit. Dieser wie jener werden für ihn vor den pikanteren Reizen der Neuheit, des Spannenden, des Abenteuerlichen, des Fürchterlichen, vor der Befriedigung des Vorwitzes, vor der Angenehmheit für Auge und Ohr und Phantasie und sinnliche Urtheilskraft, vor der Anziehungskraft von Scenen welche dem Hange zur geschlechtlichen Liebe Stoff und Nahrung bieten oder selbst im Dienste der Ueppigkeit wirken, vor der spielenden Lust des Witzes endlich und der Jovialität der vielgestaltigen Komik, — sie werden sagen wir, dem pseudonymen Geschmack vor allen diesen viel mächtigeren Reizen ganz verschwinden, und nicht der Beachtung werth erscheinen.

551. Wie hiernach in den Rücksichten die wir angegeben haben, die im Anfange dieses Kapitels gestellte Frage ihre volle Lösung findet, so rechtfertigen dieselben zugleich den Rath den Schiller gibt:

Kannst du nicht Allen gefallen durch deine That und dein Kunstwerk,
Mach' es Wenigen recht; Vielen gefallen ist schlimm.

Und nicht minder liegt in den nämlichen Rücksichten sowohl der Commentar zu Plato's Reflexion, mit welcher wir diesen Abschnitt eröffnet haben, als die Begründung des Princips, das der Schüler des Socrates durch dieselbe zu beleuchten beabsichtigte. „Gewöhnlich heißt es," sagt Plato in jenem Dialog, „der ästhetische Werth einer künstlerischen Leistung sey nach dem Vergnügen zu beurtheilen, das sie zu gewähren sich eignet. Diese Meinung ist durchaus unzuläßig, und allem gesunden Verstand zuwider: sie kann nicht anders als das Urtheil irreführen." Nachdem er dann diesen Satz bewiesen, zieht er den Schluß: „Und so gebe denn auch ich zu, daß das Vergnügen den Maaßstab bildet für die Beurtheilung eines Kunstwerkes, — nur nicht das Vergnügen des Ersten Besten. Das ist die schönste Muse, welche die Edlen und Verständigen erfreut, oder vielmehr, welche einem Einzigen gefällt, der durch Tugend und Einsicht über Alle hervorragt. Tugend, Einsicht und Muth sind nothwendige Eigenschaften des Mannes, der über Werke der Künste zu urtheilen hat" [1]. Dieselbe Lehre spricht Aristoteles aus, nur allgemeiner: „Das Maaß aller Dinge ist die Tugend, und der Gute als solcher. Wahrer Genuß ist darum, was der Gute dafür erklärt, und wahres Vergnügen, was diesen erfreut. Wenn deßungeachtet Mancher an dem Gefallen findet was der Gute verwirft, so ist das nicht zu verwundern. Es gibt viele niedrige Seelen unter den Menschen, und viele verdrehte Köpfe; was diese angenehm finden, das ist es darum noch keineswegs, außer etwa für sie und ihres Gleichen" [2]. Und wenn wir uns das Princip noch durch

[1] Plat. de leg. l. 2. Steph. 655 d. 658 e. Bip. 8. p. 64. 71.

[2] Arist. Ethic. Nicom. 10. c. 5. vers. fin.

Thomas von Aquin bestätigen lassen wollen: „Das Urtheil über den Werth der Dinge hat man nicht von den Thoren zu nehmen, sondern von den Verständigen: wie man ja auch in dem Urtheil über den Geschmack der Nahrungsmittel sich nach denen richten muß, die einen gesunden Geschmack haben" [1].

Bietet darum die Bewunderung und die Sympathie der Menge noch keineswegs eine zuverläßige Garantie für den ästhetischen Werth irgend einer Leistung, so ist es offenbar eben so wenig ein entscheidender Beweis dagegen, wenn dieselbe der Menge nicht zusagt. Sie weiß eben das Große, das wahrhaft Gute, das Vortreffliche nicht zu schätzen, sie zieht das Kupfer dem Golde vor und die Glaskorallen den Perlen, wenn jene besser glänzen. Auch das ist einer der Gründe, weßhalb „alles Schöne schwer" ist: es findet keine Anerkennung, es muß sich mühsam Bahn brechen:

„Ist doch", rufen sie vermessen,
„Nichts im Werke, nichts gethan!"
Und das Große reift indessen
Still heran.

Es erscheint nun: niemand sieht es,
Niemand hört es im Geschrei.
Mit bescheid'ner Trauer zieht es
Still vorbei. (Feuchtersleben.)

„Brentano", schrieb vor nicht ganz vier Jahrzehnten Joseph von Eichendorff, „ist bekanntlich nun schon seit mehreren Jahren todt; die Leute haben im Leben wenig von ihm gewußt, und nach dem Tode ihn kaum vermißt. Das wird niemanden sonderlich befremden, der das Verhältniß der Dichter zu den Leuten kennt. Goethe war lange Zeit unbekannt, ja verhöhnt, während Kotzebue und Lafontaine florirten; Arnim stand verlegen auf dem Bücherbrett (und steht unseres Wissens noch ruhig dort), während sie sich in den Leihbibliotheken um Fouqué rissen. Man kann von den Leuten billigerweise eben so wenig prätendiren, daß sie poetisch seyn, als daß sie gesund seyn sollen; sie haben Anderes zu thun, und mit ihrer eigenen Geistreichigkeit zu viel zu schaffen, und der durch die beständige Cultur ausgeweidete Lese-Magen verlangt derberes Futter. Schon Görres bemerkte irgendwo, das große Publicum geberde sich wie das Mammuth in den Urwäldern der Poesie: es bricht und spaltet sich unersättlich Rinde und Stamm zum täglichen Fraß, und schnuppert im Vorüberstapfen kaum an dem Blumenstrauß, den ihm die Muse schüchtern

[1] Thom. S. 1. 2. p. q. 2. a. 1. ad 1. Cfr. q. 1. a. 7. c.

und von fern zu reichen versucht"[1]. Noch während der Regierungszeit Carls II., in einer Periode die sich, was die Blüte der Künste betrifft, der Zeit des Augustus gleichstellen zu dürfen glaubte, fand in England nichts Beifall, als was affectirte, geistreich zu seyn und zu glänzen. Die einfache Erhabenheit Miltons wurde nicht verstanden, und „Das verlorne Paradies" blieb unbeachtet, während man die unnatürlichen und geschraubten Conceptionen Cowley's als die wahre Quintessenz des Genie's bewunderte; Schriftsteller wie Suckling und Etheridge standen wegen ihrer dramatischen Arbeiten in hohem Ansehen, in Shakespeare dagegen sah man einen betrunkenen Wilden[2].

552. Was haben wir nun von dem Axiom, daß „der Geschmack verschieden", daß „über Geschmacksachen sich nicht streiten lasse", auf Grund der gegebenen Erklärungen zu halten? Historisch, und als Ausdruck thatsächlicher Zustände, ist der Satz vollkommen wahr. Ohne Begriffe, ohne Grundsätze die auf beiden Seiten feststehen, ist über streitige Fragen keine Erörterung möglich, bei der sich irgend ein Resultat hoffen ließe. Wir haben aber gesehen, daß Begriffe und Grundsätze auf dem ästhetischen Gebiete weitaus den meisten Menschen abgehen. Ihre Stelle vertritt die Neigung, welche ja ohnedies das Privilegium besitzt, alle Gründe ignoriren zu dürfen.

Wo hingegen die ästhetische Urtheilskraft gründlich ausgebildet und der Blick für ästhetischen Werth geübt ist, da lassen sich ganz gewiß die Vorzüge und die Mängel, der Werth oder der Unwerth einer Leistung durch überzeugende Gründe nachweisen, nicht minder als der ethische Werth einer Handlung, oder die historische Wahrheit einer Thatsache. Und wenn es immer Manche geben wird die eine Kritik dieser Art zurückweisen, und für keine Gründe ein Ohr haben, so liefern diese dadurch nur den Beweis, nicht, daß sich über den Geschmack, sondern nur, daß sich mit der Geschmacklosigkeit nicht streiten läßt.

Einen Punkt müssen wir indeß, um nicht mißverstanden zu werden, noch hervorheben; angedeutet wurde derselbe schon. Indem wir das Axiom nach welchem, wo es sich um ästhetische Werthung handelt, jedes Urtheil die gleiche Berechtigung hätte, unter den ausgesprochenen näheren Bestimmungen für unwahr erklären, haben wir hierbei zunächst den absoluten Werth künstlerischer Erzeugnisse im Auge. Nämlich ob eine bestimmte Leistung gelungen sey oder nicht, ob sie hohen, classischen Werth habe oder nur geringen, das läßt sich durch unwidersprechliche Gründe feststellen. Ein ganz anderartiges Thema der Erörterung ist aber die Vergleichung

[1] Eichendorff, Ueber die ethische und religiöse Bedeutung der neueren romantischen Poesie in Deutschland (Leipzig 1847) S. 162 f.

[2] Blair, lect. 2. p. 30. (Cit. 121.) Vgl. Hist.-pol. Blätter, Bd. 62. S. 932.

von zwei oder mehreren Kunstwerken unter einander, die ihrem wesentlichen Werthe nach mehr oder weniger auf derselben Stufe stehen. Die Aeneide Virgils und die Gesänge Homers sind beide classische Leistungen der epischen Poesie; unter den Richtungen der religiösen Architectur hat sowohl der Basilikenstyl, als die romanische und die gothische Kunst, Gotteshäuser geschaffen, welche ihren Zweck in vollem Maaße erfüllen, und denen, je in ihrer Art, hervorragende Schönheit nicht abgesprochen werden kann. Ob nun Homer mit seiner natürlichen Einfachheit, Großheit und Kraft höher stehe, oder Virgil mit seiner Feinheit und der glänzenderen Schönheit seiner Darstellung; ob die seelenvolle Zartheit in den Bildern eines Overbeck, eines Fra Angelico mehr Anerkennung zu beanspruchen habe, oder die Energie und die Stärke des Geistes welche Cornelius in seine Gemälde gelegt hat; ob eine schöne Basilica oder ein gothischer Dom, oder eine romanische Cathedrale, ob die französische Gothik oder die deutsche, den Vorzug verdiene: das sind Fragen, hinsichtlich derer man verschiedener Meinung seyn kann, weil keine der verschiedenen ihnen gegenüber möglichen Ansichten mit einer Wahrheit der natürlichen Erkenntniß oder der Offenbarung in Widerspruch tritt, und es darum entscheidende Rücksichten nicht gibt, auf Grund deren sich die ausschließliche Berechtigung der einen vor den anderen unwidersprechlich nachweisen ließe.

Ihrem Wesen nach ist die Schönheit einer Erscheinung deren thatsächliche Uebereinstimmung mit dem vernünftigen Geiste, insofern sie durch diese demselben Gegenstand des Genusses zu seyn sich eignet (N. 111. S. 150). Der vernünftige Geist ist aber nicht ein so kleines, unbedeutendes, gehaltloses Ding, daß die Möglichkeit der Uebereinstimmung mit ihm durch eine einzige Weise solcher Uebereinstimmung schon erschöpft seyn könnte: er ist ja das Nachbild der ewigen Weisheit, der „in sich Einen und zugleich endlos vielgestaltigen und beweglichen Meisterin aller Dinge“ (Weish. 7, 21 f.). Wie darum in der endlosen Kette der Wesen die wirklich sind und die als wirklich seyend gedacht werden können, ein jedes mit ihr in thatsächlicher Uebereinstimmung steht, und dadurch seinen Theil wahrer Schönheit besitzt: in gleicher Weise ist auch die schaffende Kraft des Geistes reich genug, um die Eine Aufgabe einer bestimmten Kunst auf verschiedenen Wegen je mit entsprechender Vollkommenheit zu lösen. Die erste wie die zweite solcher Lösungen wird, wie ihre Vorzüge, so immer auch ihre Mängel haben; denn das Mangellose schafft Gott allein, aus der Hand des Menschen kann es nicht hervorgehen. Je nachdem nun unter den Beurtheilern der eine, seiner subjectiven Eigenheit nach, die Vorzüge der ersten Lösung höher schätzt als die der zweiten, und ihre Mängel geringer findet, — während dem anderen umgekehrt die Mängel der zweiten unbedeutender erscheinen und ihre Vorzüge werthvoller: wird der Letztere sich zu Gunsten

eben dieser zweiten Lösung entscheiden, aber dadurch nicht berechtigt seyn, jenem welcher der ersten den Preis zuerkennt, die Befugniß hierzu streitig zu machen. „Es gibt in der Natur keine Gattung von Dingen," heißt es bei Cicero, „die nicht eine Fülle unter sich verschiedener Erscheinungen umfaßte, von denen doch eine jede in gleichem Maaße vorzüglich ist . . Dieser Gedanke findet seine Anwendung auch auf die Künste. Die Sculptur ist nur eine einzige; Myro, Polyclet, Lysippus haben sich in derselben hervorgethan; jeder von diesen hat den Anderen gegenüber seine nur ihm eigenthümliche Weise: und doch wünscht man bei Keinem, daß er anders wäre. Es gibt nur Eine Malerei, nur Eine Theorie dieser Kunst; Zeuxis, Aglaophon, Apelles sind unter sich überaus verschieden: und dennoch ist es, als ob Keinem von ihnen an der Vollendung etwas abginge. Und wenn diese Thatsache uns wunderbar vorkömmt bei diesen gewissermaßen stummen Künsten, und dennoch wahr bleibt: um wieviel wunderbarer muß sie uns bei den redenden Künsten erscheinen! Sie behandeln den nämlichen Inhalt, und bedienen sich dabei der nämlichen Wörter: und doch tritt uns in ihren Leistungen die auffallendste Verschiedenartigkeit entgegen; nicht so, als ob der eine Theil der Meister zu tadeln wäre, sondern in der Weise, daß bei Solchen die allgemeine Anerkennung genießen, es doch immer verschiedenartige Vorzüge sind, auf welche dieselbe sich gründet" [1].

Schließen wir mit Gedanken die jünger sind. Die gothische Architectur gegen verschiedene, namentlich von Hübsch wider sie erhobene Vorwürfe vertheidigend, kömmt auch Lotze auf den Satz von dem wir reden: daß es nämlich eine berechtigte Verschiedenheit der Geschmacksrichtungen gebe, „deren eine der anderen schlechthin nachzusetzen, ein Fehler der ästhetischen Theorie seyn würde. Verschiedene Gemüther und verschiedene Zeitalter", — und nicht minder verschiedene Nationen, — „bevorzugen stets denjenigen allgemeinen Formcharacter, welcher dem von ihnen besonders verehrten Theile des sittlichen Ideals entspricht, oder auch dem entgegengesetzten, in dessen Erfüllung sie sich vorzugsweise schwach fühlen. Charactere welche das Gute fast nur unter der Form der Gerechtigkeit und Consequenz kennen, neigen auch in der Kunst oft zu den strengen, harten und knappen Formen; aber eben so oft gefallen sie sich hier unerwartet in einer Vorliebe für zerfließende Weichheit, der sie im Leben ganz fremd sind. Und so sehen wir ganz allgemein in Musik, Sculptur, Baukunst und Poesie Zeiten und Völker abwechseln mit der einseitigen Vorliebe für das Herbe und Magere oder für das Satte und Volle, für die ruhige und vollständige Motivirung oder für die characteristische Ueberraschung, für das Harte und Scharfgezeichnete oder für das Ver-

[1] Cic. de or. 3. c. 7. n. 25—27.

schwebende und Ahnungsvolle. Keiner dieser allgemeinen Formcharactere ist so ausschließlich schön, daß sein Gegentheil unschön wäre; jeder deutet für sich auf Einen Zug der Gutheit hin, die in allem Schönen zur Erscheinung kommen soll, und läßt seinem Gegensatz die Aufgabe, auf einen anderen Zug zur Ergänzung hinzuweisen" [1].

„Es wäre ein Glück für die Künste," sagt Quintilian, und nach ihm der heilige Hieronymus und der Cardinal Bona, „wenn über die Leistungen derselben allein die Meister urtheilten" [2]. Antimachus, der Dichter aus Claros in Jonien, las einst vor einer zahlreichen Versammlung ein großes Gedicht, die Frucht seiner Muse. Nach und nach gingen, während er las, alle Zuhörer davon; nur Plato blieb sitzen. „Ich fahre dennoch fort, zu lesen," sagte der Dichter; „Plato allein gilt mir soviel, wie alle diese Tausende mit einander." Cicero, der diesen Zug erzählt, bemerkt, daß Antimachus Recht hatte: „denn eine hohe Dichtung muß sich die Gutheißung Weniger sichern" [3]. Indeß die Künstler sind selten, welche Geist und Muth genug besitzen, das Beispiel des Mannes aus Claros nachzuahmen. Der Meisten höchstes Ziel ist der Beifall des „gebildeten Publicums", die Bewunderung der ästhetisirenden schöngeistigen Menge; eben darum pflegen sie die „neidische, engherzige, pedantische" Kritik zu perhorresciren. Freilich gibt es eine unberufene Kritik, jener ganz ähnlich welche Apelles einst zurechtwies, die besser thäte zunächst ihre Vollmachten zu prüfen, und ihre eigenen Grundsätze der Kritik zu unterziehen. Aber, um mit Hugo Blair zu reden, es gibt auch einen großen Haufen, der jedem Irrlicht nachläuft, der sich von dem falschen Schimmer einer coquetten Eleganz und von bunten Farben blenden läßt, der „Panssyringen für Aeolsharfen hält, und Gebrautes für ächten Wein" [4]. Um der günstigen Aufnahme ihrer Producte auf dieser Seite gewiß zu seyn, dürfen die Künste nur „mit den Wölfen heulen", d. h. den Leidenschaften schmeicheln, die Interessen des Tages zu den ihrigen machen, dem „Zeitgeist" in aller Unterwürfigkeit die Schleppe tragen. So werden sie sicher „gefallen": hier gilt aber eben das dehnbare Axiom, daß Alles schön ist was gefällt. Darin liegt der eine Grund des Einflusses, welchen in allen Perioden der Geist der Zeit, der jedesmalige

[1] Nach Lotze, S. 537. (Cit. 18.)

[2] Felices artes, si de iis soli artifices iudicarent. Quint. ap. Io. Bona, Rer. liturgicar. libri duo, *Monitio*.

[3] Cic. Brut. c. 51. n. 191.

[4] Vgl. Dichtungen von Johannes Schrott, „Der Dichter".

Character des öffentlichen Lebens, auf die schönen Künste geübt hat: *obsequium amicos, veritas odium parit.* Der Künstler ist zunächst für seine Zeitgenossen thätig; was liegt ihm näher als die Versuchung, auch seinerseits den Götzen zu opfern die jene gerade anbeten, und, statt Ideale zu verherrlichen für welche die Menge keinen Sinn hat, seine Muse nach den Meinungen des Tages zu dressiren?

Aber mächtiger noch, insofern es auch dem guten Willen selten und nur zum Theil gelingt, hier seinen Einfluß zu paralysiren, wirkt der Geist des Jahrhunderts auf die Künste von einer anderen Seite. Wir haben dieselbe schon einmal berührt. Der Künstler mag sich durch seine Schöpfungen über seine Zeitgenossen erheben, er ist doch gleich diesen ein Kind seiner Zeit. Die philosophischen Anschauungen und die ethischen Grundsätze welchen die Letztere huldigt, werden mehr oder minder auch ihn beherrschen; die Begeisterung eines kirchlichen Lebens in dem er aufwächst, das ihn auf allen Seiten umgibt, wird auch seinem Herzen von ihrer Kraft und ihrer Wärme mittheilen: die moralische Stumpfheit, der Indifferentismus und die religiöse Kälte des Jahrhunderts, auch in seiner Seele die Keime des Großen und Guten und Schönen frühzeitig tödten, oder verkümmern lassen. Nur seltene Geister sind so glücklich, eine selbständige Entwickelung zu vollenden, und ihre Zeit fortzureißen statt von ihrer Strömung fortgerissen zu werden. Am Geschmack und an den Idealen hängt das Wesen der Künste. Nun sind aber beide in dem Künstler nichts Anderes als das Erzeugniß seines eigenen intellectuellen, ethischen und religiösen Lebens, dessen natürliche Frucht. Das Urtheil und die Neigung, die Erkenntniß und die Liebe sind es, welche den Geschmack bestimmen; der Geist erzeugt die Ideale, im Gemüthe werden sie empfangen und zur vollen Reife ausgebildet. Kann die Frucht die Natur des Samens verläugnen aus dem sie hervorgeht, des Bodens auf dem sie gedeiht?

August Reichensperger hat darum vollkommen Recht: „Die Kunstübung ist mit nichten eine isolirte Thätigkeit; die Kunst, als Ganzes genommen, ist zu keiner Zeit das Product einzelner Individuen; in ihrem tiefsten Grunde schlingen vielmehr die Wurzeln aller Verhältnisse und Richtungen sich in einander, welche die betreffende Periode überhaupt bedingen und characterisiren“ [1]. Und aus diesem Grunde ist in der That „die Kunst eines Volkes der Zeiger seiner sittlichen Höhe. Wenn Stämme und Zeiträume zu zerfallen beginnen, so zeigen sich die Spuren fast eher in der Kunst, als in der Sitte selber. Die Kunst, der man als der gefälligen Freundin seine tiefsten Gefühle anvertraut, plaudert die innere Verdorbenheit aus; wer sich scheut seine Sünde zu gestehen, gesteht sie

---

[1] A. Reichensperger, S. 60. (Cit. 54*.)

in dem was ihm gefällt: und wenn auch im Beginne des Verderbens ein solches Volk noch hohe und erhabene Gestalten schaffen will, so befleckt es dieselben doch immer ohne Wissen mit der ihm innewohnenden Versunkenheit. Die reine, klare, einfältige Kunst hört auf, die ruhige Schönheit verschwindet. Man fängt mit dem Scheine an, und weil man mit dem Scheine das Wesen zu beweisen glaubt, so sucht man den Schein recht zu stärken um den Beweis zu stärken, und bringt die Ueberladung: sowie die Wahrheit stets einfach ist, die Lüge dagegen übertreibt. In der Baukunst kömmt die Schwülstigkeit, der Zierdenwust, die Zwecklosigkeit und Unordnung; in der Musik der Tonlärm und Sinnenzauber; in der Poesie anfangs die Phrase, und dann die Haltlosigkeit. Man weiß nicht, an was im Menschen man sich zu wenden habe; man redet zu allen Gewalten in ihm, nur zu dem Gotte nicht der allein beseligen kann; man weckt Schauer, Neugierde, Schreck, Pein, alles Mögliche, und vor Allem die Leidenschaft; endlich wird Leidenschaft und Affect alleiniger Zweck, man behandelt solche als an sich schön, und setzt zuletzt das Laster schlechtweg auf den Thron" [1].

In den Städten Griechenlands verfiel die Musik, nach Cicero, der Ueppigkeit und der Corruption genau zu derselben Zeit, wo im Leben die alte Strenge von der Unsitte verdrängt wurde [2]. Dionysius Longinus führt am Schlusse seiner Abhandlung „Ueber die Erhabenheit" schwere Klage über die moralische Versunkenheit seiner Zeit, welche alle Großartigkeit und alle hohe Schönheit in den Werken der redenden Künste unmöglich mache. „Die unersättliche Gier nach Besitz und Genuß, an der wir insgesammt krank liegen, hält uns gefesselt wie Sklaven, drückt mit eiserner Hand auf uns und unser ganzes Leben. Denn nichts zieht das Herz enger zusammen als die Liebe zum Gelde, nichts erniedrigt tiefer den Geist als die Genußsucht ... Wo die Menschheit einmal anfängt die wahre Tugend nicht mehr zu pflegen, und nur das hochzuschätzen was irdisch ist und vergänglich, da muß nothwendig alle geistige Kraft vertrocknen, alle Hochherzigkeit und aller Adel der Gesinnung verächtlich werden. Ein bestochener Richter ist unfähig, der Wahrheit gemäß sein Urtheil zu fällen; er wird nur das für gerecht erklären, was ihm nützlich ist. Unser ganzes Leben, alle unsere Gedanken und Bestrebungen, stehen im Dienste der Habsucht. Man sinnt auf nichts Anderes, als etwa wie man hier den Tod eines Reichen beschleunigen, dort zu seinen Gunsten

[1] Adalbert Stifter, Vermischte Schriften (Pesth 1869) Bd. 1. S. 315. Dieser erste Band „wiegt ganze große Bände moderner Aesthetik auf, und verdient in Manchem geradezu dem Allerbesten was in unserer Zeit über Kunst geschrieben worden, an die Seite gesetzt zu werden". Hist.-pol. Blätter, Bd. 68. S. 434.

[2] Cic. de legibus 2. c. 15. n. 38.

ein Testament fälschen, bei einer dritten Gelegenheit einen schmachvollen Gewinn an sich bringen kann um den Preis seiner eigenen Seele. Wo in dieser Weise die gesammte Gesellschaft verpestet ist, kann man da noch hoffen freie Geister zu finden, Männer von ungefälschtem Geschmack, welche Sinn haben für das was wahrhaft groß ist und der Zukunft werth?" [1] Denselben Krebsschaden der Gesellschaft, als das unüberwindliche Hinderniß jedes Aufblühens einer ächten Poesie, hatte mehr als zweihundert Jahre früher bereits in seinen Kreisen Horaz aufgedeckt:

Den Griechen, Freunde, (immer komm' ich wieder
auf dies zurück,) den Griechen gab die Muse
zugleich Genie und feines Kunstgefühl,
die Gabe der Empfindung und des schönen
runden Ausdrucks: aber ihre Seelen kannten auch
sonst keinen Geiz als den nach Ruhm [2].
Der Römer lernt von Kindesbeinen an
das As in hundert Theile theilen. Ruft,
zur Probe, nur den kleinen Sohn des Wechslers
Albinus her, und fragt ihn aus. „Die Hälfte
von einem halben Gulden abgezogen,
was bleibt?" Ei, spricht er lachend, was wird bleiben?
fünf Groschen! — „Braver Junge! Der
wird sein Vermögen nicht vergeuden! — Und
zum halben Gulden noch die fünf
hinzugethan, macht —?" — Einen halben Thaler. —
Wie? und von Seelen, die mit diesem Rost
der Habsucht einmal überzogen sind,
erwarten wir Gedichte, die vor Motten
verwahrt zu werden je verdienen könnten? 387)

Gerade so würden sie geredet haben, der Römische Dichter wie der neuplatonische Philosoph und Rhetor aus Athen, hätten sie unsere Zeit vor sich gehabt.

Laß das Leiern, laß das Klimpern,
O es schafft dir wenig Holdes:
Beff'res Klingen, bestes Klingen
Scheint das Klingen mir des Goldes.

Und die eigne Haut zu pflegen
Ist vor Allem mir das Erste:

[1] Dion. Longin. De sublimitate, sect. 44.

[2] Während jenes Zeitraumes, da Griechenland wahrhaft große Köpfe hervorbrachte; dieser Zeitraum war aber, wie auch Wieland anmerkt, sehr klein.

Bau' im Garten deine Rüben,
Bau' im Felde deine Gerste.

Laß die schimmligen Scharteken
Unterm Kessel rasch verrauchen:
Kohlen sind's die wir begehren,
Dämpfe sind es, die wir brauchen.

Nur das Einmaleins soll gelten,
Hebel, Walze, Rad und Hammer:
Alles Andre, öder Plunder,
Flack're in der Feuerkammer.

Laß das Klimpern, laß das Leiern;
Wer erfreut sich solches Schalles?
Bess'res Klingen, bestes Klingen
Ist das Klingen des Metalles.

Das ist die Sprache der Gegenwart, die Weisheit des „alten Uhu", welcher dem Dichter

„der seelenfrohen
Gotterlösten Welt Verneinung"

symbolisirt. Aber wie weit auch der Vogel der Nacht seine dunklen Fittige über die Völker auszubreiten vermocht hat: zu verzweifeln, dazu haben deßungeachtet die schönen Künste nicht Grund:

Denn noch blüht die weiße Lilie,
Und im Grottenheiligthume
In des Waldes fernstem Thale
Träumt die stille blaue Blume;

Denn noch klingt es aus den Lüften,
Aus des Haines Dämmerungen,
Und die Amsel hat ihr letztes
Lied noch lange nicht gesungen:

Und die Nachtigall im Busen,
Sie wird jubeln, sie wird klagen
Jeden Lenz, solang' auf Erden
Rosen glüh'n und Herzen schlagen[1].

Daß diese Worte mehr sind als ein poetischer Traum, dafür hat Gott der Herr uns gerade in den letzten Jahren wieder ein zweifaches Unterpfand gegeben. Trotz der Herrschaft der „modernen Ideen" und

[1] Nach Weber, Dreizehnlinden, I. S. 6 ff.

des Materialismus, trotz der Ueppigkeit und des Unglaubens und der Sucht zu besitzen an denen es krank ist, hat doch gerade das neunzehnte Jahrhundert mit einer Arbeit von vierzig Jahren im Ausbau des Cölner Domes das große Unternehmen zu Ende geführt, an welches die Hand zu legen von allen Generationen die daran vorübergezogen, fast ein halbes Jahrtausend lang keine den Muth gefühlt. Es war eine Idee des dreizehnten Jahrhunderts, welcher dadurch das neunzehnte — um einen Ausdruck von Görres zu wiederholen — „ihren Leib ergänzt hat“ [1]; ein Riesengedanke gerade jener Zeit, „welche vor Aristoteles fast das Knie beugte, welche die unbedingte Herrschaft des Syllogismus auf allen Gebieten des Wissens proclamirte und die höchste Blüte der Scholastik sah, der Zeit der Albertus Magnus und Bonaventura und Thomas von Aquin“ [2]. Ob es nicht etwas mehr gewesen als bloßer Zufall, daß gerade in dem Augenblicke da dieses glorreiche Denkmal des dreizehnten Jahrhunderts seiner Vollendung nahe war, von dem obersten Hirten der Christenheit der Ruf ergehen mußte, es sey die Zeit gekommen, nun auch dem geistigen Riesenbau des nämlichen Jahrhunderts wieder Hand und Auge zuzuwenden, — weniger um ihn der Vollendung entgegenzuführen, als vielmehr, um ihn dem gegenwärtigen und kommenden Geschlechtern wieder zugänglich zu machen und zu erschließen? Denn die Vollendung, die wesentliche, war ja dem geistigen Bau des Fürsten der Wissenschaft nicht versagt geblieben; aber man wußte seinen Werth und seine hohe Schönheit nicht mehr zu schätzen, man sah, man kannte ihn nicht mehr: und indem die morschen Werke durch welche ein Geschlecht nach dem anderen ihn übertreffen zu sollen meinte, immer aufs neue und immer rascher nach einander zusammenbrachen, lag er unter dem aufgehäuften Schuttwerk ihrer Ruinen vergraben. Nicht ohne Grund finden wir zwischen der Vollendung des Cölner Domes und der kurz vor ihrer Feier, am 4. August 1879, erlassenen Encyclica Leo's XIII., die innigste Beziehung. In dem „neuen Weltwunder an den Ufern des Rheines, das die riesenhafte Größe des oriental Alterthums mit dem ganzen Reichthum europäischer Kunst und Bildung in sich vereinigt“ [3], ist allen Künsten, mit der mächtigen Aufforderung zu energischem Schaffen, wieder lebendig und sichtbar der Geist vor Augen gestellt in dem sie zu wirken haben, wenn ihnen daran liegt für die Menschheit etwas zu leisten. „Von der Erneuerung“ anderseits „der Philosophie im Geiste des heiligen Thomas von Aquin, die Wir herbeizuführen beabsichtigen,“ — es sind die Worte

[1] J. Görres, Der Dom zu Cöln. (Rhein. Mercur, N. 151, vom 20. Nov. 1814.)

[2] Vgl. Reichensperger, S. 68. (Cit. 54*.)

[3] J. v. Görres, Der Dom von Cöln und das M. v. Str. S. 7.

des Papstes in der erwähnten Encyclica, — „dürfen alle Zweige des menschlichen Wissens und Könnens ihre Förderung erwarten, und sich mächtige Hülfe versprechen. Denn in der ächten Wissenschaft sahen zu allen Zeiten die freien Künste ihre Führerin; ihr entlehnten sie die wahren Grundsätze und die rechte Weise für ihr Schaffen; aus ihr, als dem gemeinsamen Lebensborn, schöpften sie ihren Geist und ihre Kraft. Es ist eine unwidersprechliche Thatsache der Geschichte, daß die Künste immer gerade dann mächtig aufblühten, wenn die Philosophie in hohem Ansehen stand und ächtes Wissen lehrte: daß dieselben hingegen elend darniederlagen und verkümmerten, wenn die Philosophie gesunken war, und sich in Irrthümer oder in wirre Träumereien verloren hatte" 388).

Die schönen Künste haben in ihrer Vergangenheit zwei Epochen, auf die sie stolz zu seyn berechtigt sind; es hieße ungerecht seyn gegen die Menschheit, und undankbar gegen den der in ihrer Mitte, unvergänglich und unzerstörbar, auf dem Felsen den Hort der ewigen Wahrheit, seine Kirche, gegründet, wollte man ihnen die Möglichkeit einer gleichartigen dritten Epoche absprechen. Sie wird kommen, die Zeit, da sich die Künste ihres Berufes wieder ganz bewußt werden, da sie sich allseitig verjüngen, und aufs neue Blüten treiben und Früchte tragen wie damals, als noch ein gläubiges Geschlecht sie pflegte. Ein langer Weg mag freilich bis zu einem solchen Ziele noch zurückzulegen seyn. Die Eichen wachsen langsam, „alles Schöne ist schwer": und daß in einem Staate der Geschmack sich gründlich umgestalte, das ist nach Plato nur möglich, wenn auch die Staatsgesetze andere werden, das ist der Geist der Gesellschaft. Die Regeneration der schönen Künste ist wesentlich bedingt durch die Regeneration der Wissenschaft, der Sitte, des religiösen Lebens; aber zugleich mit dieser ist sie auch gesetzt: „sobald die Nationen wieder ein Firmament des Glaubens und Wissens, rund wie eine Halbkugel, über sich stehen haben, werden ihnen die Gestirne der Kunst heranziehen, ohne daß sie fragen, warum, und wissen, wie" [1].

---

[1] Clemens Brentano, Brief aus Berlin vom 21. Januar 1810, an den Maler Runge. (Gesammelte Briefe, Bd. 1. S. 145.)

Anhang.

Zur Beleuchtung
einiger Aeußerungen und Angriffe der Kritik.

„Verbis enim contendere, est non curare quomodo error veritate vincatur, sed quomodo tua dictio dictioni praeferatur alterius. Porro qui non verbis contendit, sive submisse sive temperate sive granditer dicat, id agit verbis ut *veritas* pateat, *veritas* placeat, *veritas* moveat.“

Aug. de doctr. chr. 4. c. 28.

I.

Zwei Angriffe auf die Lehre von dem Wesen der Schönheit.

1. In einer Recension der zweiten Auflage dieses Buches wird bezüglich der von mir gegebenen Bestimmung des Wesens der Schönheit (Bd. 1. S. 148 ff.) bemerkt, dieselbe sey „schon in der ersten Auflage beanstandet worden, und werde wohl nicht allgemein angenommen werden“.

„Daß die Dinge, sofern sie als schön Gegenstand unserer Liebe sind, uns einen Genuß bereiten, ist ganz gewiß. Aber gewähren sie nicht auch sofern sie gut sind, uns einen Genuß? Wir erfreuen uns der Güte wie der Schönheit eines Menschen, und diese Freude bezieht sich in beiden Fällen auf verschiedene Momente. Das sogenannte ästhetische Wohlgefallen hat nicht die Vollkommenheit der Sache an sich, sondern die Vollkommenheit ihrer harmonischen Ordnung zum Gegenstand. Das ist der specifische Grund des Genusses der Schönheit.“ (Literarische Rundschau, Freiburg 1884, N. 14. Sp. 429.)

Ein aufmerksamer Leser der „Aesthetik“ dürfte es — und das gilt von mancher anderen der noch zu besprechenden Einwendungen — überflüssig finden, daß ich auf die angeführte etwas erwiedere. Der Deutsche denkt, wenn er einen Menschen „gut“ nennt, an den inneren ethischen Werth desselben; wo er ihn dagegen „schön“ findet, da hat er

ausschließlich die äußere Erscheinung im Auge, den Bau des Leibes, das angemessene Verhältniß der Glieder, die Gestalt und die Farbe. „Verschiedene Momente" sind das freilich: nur daß beide unter jenes höhere dritte Moment fallen, welches die Metaphysik „die innere Gutheit" nennt. Schon die alte Philosophie kannte diese Thatsache, und die griechische Sprache wie die lateinische, in diesem Punkte wissenschaftlicher als die neueren, brachten es in ihrem *καλός* und *honestus* zum Ausdruck (s. Bd. 1. S. 159 f.). Wer als den Grund des kalleologischen (ich sage absichtlich nicht „des ästhetischen") Genusses mit Aristoteles das eben genannte höhere Moment angibt, der deutet damit zugleich an, welcher Art dieser Genuß sey: denn der inneren Gutheit, als Solcher, entspricht einzig der „Genuß aus eigentlicher Liebe". „Die Vollkommenheit der harmonischen Ordnung" dagegen kann so gut der Grund intellectualen Genusses seyn, wie des eben bezeichneten. Der Ausdruck ist mithin zu wenig bestimmt.

Aber derselbe enthält überdies eine ganz willkürliche Verengerung des Begriffes der Schönheit. „Die Vollkommenheit der harmonischen Ordnung" die in einem Dinge hervortritt, bildet ja einen Theil „der Vollkommenheit des Dinges an sich", oder besser, seiner inneren Gutheit, ein Element derselben, und zwar das vorzüglichste. Wenn nun dieses Element, dadurch daß er es schaut, dem vernünftigen Geiste Genuß bringt, warum sollen das nicht auch die übrigen Elemente thun, welche doch, ganz wie die „harmonische Ordnung", nur nicht in gleich hohem Maaße wie sie, dem Dinge „Uebereinstimmung mit dem vernünftigen Geiste" verleihen?

Die Behauptung welche in der angeführten Stelle der „Lit. Rundschau" ausgesprochen wird, hatte ich in dem Buche das den Gegenstand der Recension bildet, eingehend widerlegt[1]. Ebenso hatte ich jene Gedanken, auf Grund derer, wie die Recension bemerkt, die in der ersten Auflage von mir nach Aristoteles gegebene Bestimmung des Wesens der Schönheit „beanstandet worden" war, insgesammt als unrichtig zurückgewiesen[2]. Wenn Besprechungen wissenschaftlicher Werke Dinge dieser Art einfach unberücksichtigt lassen, oder vielmehr sie übersehen, dann ist es freilich überaus leicht für sie, einer Lehre die ihnen nicht zusagt, das Prognosticon zu stellen, dieselbe „werde wohl nicht allgemein angenommen werden". Läßt sich hundert anderer Rücksichten wegen ein Erfolg dieser Art kaum jemals beanspruchen, so tragen gerade solche Recensionen vielleicht das Meiste dazu bei, denselben nicht eintreten zu lassen, und die Zerfahren-

[1] Man vergleiche die Seiten 294 ff. 309 ff. 316 ff. der zweiten Auflage, oder in dieser dritten Bd. 1. S. 294 ff. 309 ff. 322 ff.

[2] Man vergleiche namentlich S. 164 ff. der zweiten Auflage, oder in dieser Auflage Bd. 1. S. 164 ff.; ferner „Das Gemüth . . .", 1. Aufl. S. 66 ff. 86 ff. (2. Aufl. S. 51 f. 60 ff.)

heit zu verewigen. Wer hierfür einen Beweis wünschen sollte, der fände einen Solchen etwa in „Studien und Mittheilungen aus dem Benedictiner- und dem Cistercienser-Orden", 1884, S. 489 f., oder in „Wiener Lit. Handweiser für die katholische Welt", 1885, N. 1. Sp. 9.

2. Eingehender als die eben berücksichtigte, kämpft gegen meine Lehre von dem Wesen der Schönheit eine andere Recension, die nicht lange nach jener in einer unserer besten Zeitschriften erschien[1].

Der Verfasser derselben mißbilligt zunächst „die so häufige Anführung Neuplatonischer und ihnen geistesverwandter Autoritäten, da ja deren spiritualistische Ueberschwenglichkeiten nur zu bekannt seyen; selbst gegen Aristoteles", setzt er hinzu, ließe sich „Einsprache erheben, wenn man die" von mir aufgestellte „Lehre, daß die Aesthetik keine philosophische Disciplin sey, sondern dem übernatürlichen Gebiete angehöre, urgiren wollte".

Der ungenauen und mißverständlichen Wendung zunächst, die Aesthetik „gehöre dem übernatürlichen Gebiete an", habe ich mich nirgends bedient. Was ich gesagt habe, findet der Leser oben S. 48* ff., oder in der zweiten Auflage S. 365 ff. Die „Einsprache" dann „gegen Aristoteles" zu würdigen, darf ich dem heiligen Thomas von Aquin anheimstellen, der bekanntlich in seiner theologischen Summa viel häufiger die Worte des Aristoteles anführt, als ich in meinem Buche dazu veranlaßt seyn konnte. In welchem Sinne ferner ich „Autoritäten" angeführt habe, ist Bd. 1. S. 37 f. (2. Aufl. S. 37 f.) auseinandergesetzt. Was aber insbesondere die Neuplatoniker angeht, so erlaube ich mir, zuerst hier einige Sätze aus einem Briefe folgen zu lassen, welchen vor zwei Jahrzehnten eine der ersten wissenschaftlichen „Autoritäten" unseres Jahrhunderts, mein ehemaliger Ordensgenosse P. Kleutgen, an mich richtete. Ich hatte ihm ein Exemplar der ersten Auflage dieser „Aesthetik" zugeschickt. In Folge hiervon schrieb Kleutgen mir aus Rom, unter dem 15. Juni 1866, u. A. Folgendes.

„.. Ich gab Ihr Buch dem Herrn Steinhäuser zu lesen, einem feingebildeten Bildhauer, der in der Sommerszeit von hier nach Carlsruhe geht, um dort Vorlesungen über die Kunst zu halten[2]. Er war außerordentlich zufrieden mit Ihrer Arbeit, weil man in diesem Buche doch endlich etwas verstehe, und alle Grundgedanken sagten ihm sehr zu. Er hat davon zu seinen Freunden geredet, und die Lesung Ihres Werkes ihnen sehr anempfohlen. Das Urtheil dieses Herrn unterschreibe ich gern; die Grundgedanken sind wahr, tief,

[1] Historisch-politische Blätter, Bd. 94. S. 277 ff.

[2] „Von den deutschen Bildhauern in Rom zeichnet sich .. unter den noch Lebenden Carl Steinhäuser (jetzt in Carlsruhe) durch edlen Formensinn und tiefe Empfindung aus." Lübke, Bd. 2. S. 378. (Cit 23*.) Der Künstler starb zu Carlsruhe am 9. December 1879.

und oft überraschend, die Einkleidung deutlich und lebendig, und dennoch streng in Verfolgung der Gedanken. Das Motto des ersten Theiles — die Definition des Aristoteles — war mir eine freudige Ueberraschung, welche durch die vielen so passenden, und deßhalb so gut gewählten Stellen aus den Platonikern und Kirchenvätern gesteigert ward. Ich hatte es von jeher sehr bedauert, daß man keine treffende Definition der Schönheit habe, und die Mängel derer die ich bei den Neueren (auch hier bei Tongiorgi u. s. w.) fand, eingesehen; aber jene Definition der Alten war mir unbekannt. Als ich jedoch vor etwa 25 Jahren unseren Rhetorikern eine kleine Aesthetik dictirte, war ich von selbst darauf gekommen; ich gab sie also: *Pulchrum est bonum rationalis naturae quatenus est iucundum, seu contemplanti animo se ipso placet.*"

Daß Kleutgen fünfzehn Jahre nachdem er das Vorstehende geschrieben, noch derselben Ueberzeugung war, habe ich (Bd. 1. S. 149 f.) bereits bewiesen.

Auf die „nur zu bekannten spiritualistischen Ueberschwenglichkeiten" des Neuplatonismus würde meiner Lehre gegenüber allenfalls mit Recht hingewiesen werden mögen, wenn ich dieselbe den Vertretern dieser Richtung entlehnt, oder sie ausschließlich aus ihren Anschauungen begründet hätte. Wo dagegen die Neuplatoniker das Nämliche lehren, was vor ihnen Plato und Aristoteles und Cicero und Maximus von Tyrus, was neben ihnen und nach ihnen die Kirchenväter, was Thomas von Aquin und Albert der Große und Leibniz und Kleutgen für wahr gehalten, was nach Clemens von Alexandria die griechische Wissenschaft keineswegs selbst erfunden, sondern aus der „βάρβαρος φιλοσοφία", d. h. aus den heiligen Büchern des Volkes Gottes geschöpft hatte (Bd. 1. S. 41), da dürfte doch die Besorgniß hinlänglich fern liegen, daß man es am Ende mit einer „spiritualistischen Ueberschwenglichkeit" zu thun habe. Ein Gelehrter dessen literarische Referate mit mehr Sorgfalt und Gründlichkeit gearbeitet zu seyn pflegen, als an den zwei bisher berücksichtigten hervorzutreten scheint, führt die zweite der drei (Bd. 1. S. 148 ff.) als identische Definitionen der Schönheit von mir gegebenen Formeln an, und nimmt keinen Anstand, categorisch hinzuzufügen: „Daß dieses auch die Anschauung von Aristoteles und St. Thomas sey, wird vom Verfasser schlagend dargethan"[1].

3. Im Anschlusse an seine bisher besprochenen Einwendungen mißbilligt der Recensent der „Hist.-pol. Blätter" entschieden dasjenige, was ich Bd. 1. S. 129 (2. Aufl. S. 129) zu den dort wiedergegebenen Worten Basilius' des Großen bemerkt habe. „Die Erklärung" welche

---

[1] Lit. Handweiser (Münster) 1885, N. 389. Sp. 495. Die Recension ist unterzeichnet: „Breslau. Clemens Baeumker."

dieser von „der Schönheit des Lichtes, des Abendsterns" gebe, sey die „allein richtige". Mir scheint, das ist doch etwas zu apodictisch gesprochen. Im Sinne des geehrten Recensenten genommen, steht die Erklärung um die es sich handelt, nicht allein mit der Lehre des Aristoteles, des Plato und der Platoniker, der Stoa, des Cicero, der Kirchenväter, des heiligen Thomas, über das Wesen der Schönheit nicht in Einklang, sondern auch nicht mit der Lehre des heiligen Basilius selber. Denn wie jene insgesammt, so anerkannte auch Basilius in der Schönheit den Gegenstand und Grund eigentlicher Liebe: das geht aus seinen Bd. 1. S. 108. 111. 161. 180. 198 f. von mir gegebenen Aeußerungen unwidersprechlich hervor.

Was hiernach die andere Auffassung betrifft, welche ich Bd. 1. S. 130 f. (2. Aufl. S. 130 f.) als „entsprechender" an die Stelle der von Basilius angedeuteten gesetzt habe, so kann ich nicht umhin es als unrichtig zu bezeichnen, wenn dieselbe in der Recension „eine spiritualistisch-allegorische Fassung Plotins" genannt wird. Ich habe dieselbe ja keineswegs dem Letzteren allein entnommen, sondern ihre Richtigkeit aus den Anschauungen mehrerer Platoniker, und überdies der heiligen Schrift, des heiligen Thomas, des heiligen Ambrosius und des Aristoteles begründet. Alle diese sehen in dem materiellen Lichte ein Bild, eine Analogie höherer, übersinnlicher Dinge; und wenn darum die heilige Schrift uns sagt, daß „Gott das Licht" sey, so ist das wohl eine Metapher: aber Anschauungen dieser Art für „spiritualistisch-allegorisch" zu erklären, das muß doch ohne Zweifel als unzuläßig und unrecht gelten.

4. Sehr begreiflich übrigens muß man es freilich finden, wenn die zuletzt besprochene Stelle meines Buches den geehrten Recensenten, wie er berichtet, „selbst gestoßen hat". Das vorzüglichste Moment seiner Polemik gegen meine Anschauungen von der Schönheit, legt derselbe nämlich in die Vertheidigung der Lehre Taparelli's (vgl. Bd. 1. S. 295 ff.): und für diese ergäbe sich, wenn die Erklärung Basilius' des Großen im Sinne des Recensenten gerettet würde, doch wenigstens Ein Zeugniß eines Vertreters der alten Wissenschaft, das mit ihr zu harmoniren schiene.

Ein Gelehrter welchem die literarischen Zeitschriften ungewöhnlich viele Recensionen verdanken, äußert in einem kurzen Bericht über meine „Aesthetik", seines Erachtens „weiche mein berühmter Ordensgenosse, der Italiener Luigi Taparelli, in seinen ästhetischen Anschauungen mehr den Worten nach von mir ab, als im Wesen der Sache"[1]. Es freut mich, daß der Recensent der „Hist.-pol. Blätter" besser zugesehen hat. Nach der von mir begründeten Lehre — man sieht sich ja gezwungen, das Nämliche zu wiederholen, wenn man fort und fort nicht verstanden

[1] Kölnische Volkszeitung, 1884, 7. Mai, N. 126.

wird — ist der kalleologische Genuß „Genuß aus eigentlicher Liebe", nach Taparelli gehört derselbe den intellectualen und zugleich sinnlichen Genüssen an; und dem entsprechend bilden nach meiner Auffassung schöne Erscheinungen, insofern sie eben schön sind, den Gegenstand eigentlicher Liebe, an welche der Genuß sich anschließt, während nach Taparelli die Liebe schöner Dinge uneigentliche Liebe ist, die sich auf den Genuß gründet. Das sind doch wohl dem Wesen nach verschiedene Anschauungen.

„Wäre unser Anschauungsvermögen", so argumentirt zu Gunsten Taparelli's die Recension der „Hist.-pol. Blätter", „wäre unser Anschauungsvermögen ein einfaches, nämlich ein geistiges, dann genügte es, zur Bestimmung dessen was ihm kalleologischen Genuß bereitet, auf die innere Gutheit hinzuweisen." Ich muß sofort diesen Satz beanstanden. Es handelt sich bei der Untersuchung über das Wesen der Schönheit ja gar nicht darum, „was dem Anschauungsvermögen kalleologischen Genuß bereite": sondern die Frage ist diese: „Worin besteht das Wesen jener Beschaffenheit, vermöge deren die Dinge dem vernünftigen Geiste, dadurch allein daß er sie schaut, Gegenstand des Genusses zu seyn sich eignen?" Denn einerseits ist ja nicht „das Anschauungsvermögen" das unmittelbare Princip irgend welches Genusses, sondern einzig das Strebevermögen; anderseits ist die Schönheit ein Vorzug, durch welchen die Dinge die ihn besitzen, keineswegs ausschließlich den Menschen, sondern jedes mit Vernunft begabte Wesen erfreuen. Darin eben liegt bei Taparelli der Ausgangspunkt der Verirrung, daß er die zweite dieser Thatsachen (und allem Anscheine nach auch die erste) vollständig unbeachtet ließ. Als die Grundlage seiner Untersuchungen stellt er den Satz hin: „Schön ist dasjenige, in dessen Anschauung das gesammte Erkenntnißvermögen des Menschen Genuß findet" [1], und entwickelt dann, im Anschluß an die Erkenntnißlehre des heiligen Thomas [2], die Eigen-

[1] Vgl. Bd. 1. S. 295 ff.

[2] Daß diese, nicht minder als von Taparelli, auch von mir als die richtige anerkannt wird, darauf brauche ich jene denen meine Abhandlung „Das Gemüth . . .", oder meine „Theorie der geistl. Beredtsamkeit" bekannt ist, oder die auch nur in dieser „Aesthetik" das zweite Kapitel des Abschnittes über die Poesie (oben S. 407* ff.) gelesen haben, wohl nicht aufmerksam zu machen. Ich erwähne es nur, weil die Recension um die es sich handelt, in der von Taparelli nach „den Principien des heiligen Thomas gegebenen Zergliederung des mit ästhetischem Genusse verbundenen Erkenntnißactes" „den eigentlichen überwältigenden Beweis für die Richtigkeit der Taparelli'schen Auffassung" sehen zu können glaubt. Aber die Erkenntnißlehre des heiligen Thomas ist wohl sehr brauchbar, wenn es sich um die Wissenschaft einzelner Künste handelt, insbesondere der Poesie und der höheren Beredtsamkeit; die Frage dagegen nach dem Wesen der Schönheit mittelst dieser Erkenntnißlehre zu beantworten, das dürfte wohl schwerlich einem Forscher gelingen.

schaften, welche ein sichtbarer Gegenstand den einzelnen erkennenden Vermögen des Menschen gegenüber besitzen muß, wenn er für dieselben das Object einer angenehmen, genußbringenden Thätigkeit seyn soll. Aber bedarf es denn der nämlichen Eigenschaften auch, damit reine Geister in der bloßen Anschauung eines Gegenstandes Genuß finden? und ist der Vorzug der Schönheit nur sichtbaren Dingen eigen? findet sich derselbe nicht auch, und zwar in höherer Fülle, in der unsichtbaren Welt? besitzen aber die schönen Erscheinungen welche dieser unsichtbaren Welt angehören, ihrerseits gleichfalls alle jene Eigenschaften, vermöge derer die erkennenden Vermögen des Menschen in der Anschauung eines Dinges Genuß finden?

„So aber", fährt in weiterer Ausführung seines eben zurückgewiesenen Gedankens der Vertheidiger Taparelli's fort, „so aber hängt der ästhetische Genuß von zwei Momenten ab: von der Vollkommenheit des Geschauten und der Vollkommenheit seiner Darstellung; so kann es kommen, daß die höchste Vollkommenheit uns nicht so viel Genuß bereitet als eine untergeordnete, welche aber unserm an die Sinne gebundenen Geiste klarer in einer sinnlichen Erscheinung entgegenstrahlt. Es ist also nicht schlechthin die Uebereinstimmung mit dem vernünftigen Geiste, welche den Genuß an einem Gegenstande bestimmt, sondern die Uebereinstimmung mit einem so gearteten, in seiner Anschauung an einen eigenthümlichen Mechanismus gebundenen Geiste, welche als Norm des Wohlgefallens aufzustellen ist."

Vorher (S. 593*) redete der geehrte Recensent von „kalleologischem" Genuß; jetzt läßt er an dessen Stelle auf einmal den „ästhetischen" treten. Damit läßt er das Versehen Taparelli's, welches ich vorher als den Ausgangspunkt seiner Verirrung bezeichnet habe, handgreiflich zu Tage treten. Denn Taparelli untersucht lediglich die Bedingungen unter welchen, der Eigenthümlichkeit unseres menschlichen Erkennens gegenüber, eine künstlerische Leistung uns Genuß gewährt. Dieser Genuß eben heißt „ästhetischer" Genuß (oben, S. 5*). Aber wo das Wesen der Schönheit festgestellt werden soll, da handelt es sich nicht um die Bedingungen des „ästhetischen", sondern um jene des kalleologischen Genusses; da genügt es überdies nicht, die Momente zu bestimmen, von denen „für unsern an die Sinne gebundenen Geist der ästhetische Genuß abhängt", sondern es ist anzugeben, welcher Art die Beschaffenheit sey, vermöge deren die Dinge dem vernünftigen Geiste überhaupt, dadurch allein daß er sie schaut, Genuß zu gewähren sich eignen. Daß es nun „schlechthin die Uebereinstimmung mit dem vernünftigen Geiste sey, welche den Genuß an einem Gegenstande bestimmt", das hat niemand, das habe wenigstens ich nicht, behauptet. Meine Lehre ist lediglich die, daß in der „thatsächlichen Uebereinstimmung des Dinges mit dem vernünftigen Geiste" das Wesen jener Beschaffenheit liege, vermöge deren dasselbe sich eignet, dem Letzteren Gegenstand des „Genusses aus eigentlicher Liebe" zu seyn, —

natürlich unter jener Bedingung, auf Grund deren allein sich solcher Genuß erzeugen kann, nämlich der klaren Erkenntniß. Ich meine, ich hätte doch alle diese Gedanken in meinem Buche unzweideutig und oft genug ausgesprochen.

Eine Behauptung, welche der Verfasser der Recension bald nach seinen zwei vorher angeführten Sätzen folgen läßt, wurde bereits früher beleuchtet: Bd. 1. S. 326 f.

Die Gedanken aus Thomas von Aquin, durch welche schließlich die Vertheidigung Taparelli's gestützt werden soll, habe ich gleichfalls insgesammt berücksichtigt: man vergleiche insbesondere Bd. 1. S. 152 f. mit der Anmerkung n. 160, und S. 163 f. (2. Aufl. S. 152 f. und 163 f.). Hätte der Verfasser der Recension diese Stelle nicht unbeachtet gelassen; hätte derselbe namentlich dem Bd. 1. S. 305 f. (2. Aufl. S. 305 f.) Gesagten, sowie den dort sowohl, als Bd. 1. S. 92 (2. Aufl. S. 92) von mir angeführten Worten des heiligen Thomas einige Beachtung geschenkt: dann würde ich vielleicht veranlaßt seyn können, auf seine Bemerkungen einzugehen.

II.

Die „Selbständigkeit" der Aesthetik und ihre „Entmündigung".

Wie ich in diesem Buche nachgewiesen habe[1], ist es unrichtig, wenn man die Aesthetik als eine rein philosophische Wissenschaft betrachtet. Denn es sind an erster Stelle die religiösen Künste, welche die Berücksichtigung der Aesthetik in Anspruch nehmen müssen. Da nun diese insgesammt, mit allen ihren Leistungen insofern dieselben nicht mißlungene sind, unter den christlichen Völkern ihr Daseyn und ihr ganzes Wesen der übernatürlichen Offenbarung verdanken, so ist es ein widersinniges Unternehmen, sey es die Theorie sey es die Wissenschaft dieser Künste herstellen zu wollen auf Grund der rein natürlichen Erkenntniß. Und doch hat man bis in die jüngste Gegenwart nicht nur so gehandelt, sondern auch katholische Gelehrte haben die Aesthetik ausdrücklich für einen „integralen Theil der Philosophie" erklärt. Unseren literarischen Blättern war es unter solchen Umständen natürlich nicht zu verargen, wenn sie ihre Referate auch über dieses Buch, beziehungsweise die Anzeige desselben in ihrem „Novitäten-Verzeichniß", unter die Rubrik „Philosophie" einreihten.

Um so mehr mußte es mich freuen, den Umstand daß ich den im Anfange erwähnten Satz betont, und in meiner „Aesthetik" consequent durchgeführt, wenigstens in solchen Referaten hervorgehoben zu sehen, die

[1] Man vergleiche namentlich oben S. 48* ff. (2. Aufl. S. 365 ff.)

in nicht-katholischen Blättern veröffentlicht wurden, und deren Verfasser offenbar nicht der katholischen Kirche angehören. Zwei Beispiele mögen genügen.

„Der Verfasser", berichtet die Berliner „Kreuzzeitung", „geht von dem Grundgedanken aus, daß mit viel größerem Rechte als die Philosophie, welche doch nur natürliche Wissenschaft ist, sicher die Theologie sich die Aesthetik als integralen, wo nicht selbst als wesentlichen Bestandtheil vindiciren könnte[1] .. Die Ansicht, daß die unentbehrliche Grundlage der Aesthetik einzig in der christlichen Philosophie und in der Theologie zu finden sey, führt Jungmann consequent in dem Buche durch. Man darf sicherlich solchen Standpunkt nur gutheißen, welcher in der Religion einen Stützpunkt für wissenschaftliche Unterlagen sucht und auch findet. Ob aber der ästhetischen Wissenschaft die Selbständigkeit durch die Deductionen des Verfassers endgültig entzogen wird, läßt sich zur Zeit wohl noch nicht entscheiden"[2].

Weniger freundlich läßt sich im „Deutschen Literaturblatt" eine andere Stimme vernehmen.

„‚Mit viel größerem Rechte als die natürliche Wissenschaft, könnte sicher die Theologie sich die Aesthetik als integralen, wo nicht selbst als wesentlichen Bestandtheil vindiciren', dieser Satz spricht den Grundgedanken — und den Grundfehler des vorliegenden Werkes aus.. Die Selbständigkeit der ästhetischen Wissenschaft darf nicht preisgegeben werden[3]. Es wird der Aesthetik von Jungmann so wenig eine selbständige Mitgift, eine unabhängige Wesensdefinition und damit Gebietsbegränzung verliehen, daß sie wie eine mangelhaft ausgestattete Tochter immer wieder von den Eltern, hier der Theologie, Zuwendungen erbitten muß ... Wie verlockend dem Religiösen eine derartige Entmündigung[3] der Aesthetik scheinen mag, es ist an der Selbständigkeit derselben, garantirt durch eine unabhängige Definition, unerschütterlich festzuhalten ... Halb in Wehmuth halb in Entrüstung fragte mancher Gute: ‚Warum hat die evangelische Kirche nicht eine gleichartige große Unternehmung veranlaßt, welche im Sinne der Kirche alle Wissenschaften durchdringt?' Vertiefe sich ein Solcher in jene tendenzgesättigten Schriften, die überall nur die Scholastik mit modischen Fournieren versehen, und er wird die Gefahr einer Wissenschaftspädagogie erkennen"[4].

---

[1] Ich muß mir die Bemerkung erlauben, daß ich von einem „Grundgedanken" dieser Art keineswegs „ausgegangen" bin. Was mich leitete, war lediglich die Absicht, eine allseitig mit der Wahrheit, der historischen wie der ontologischen, übereinstimmende Wissenschaft der schönen Künste zu schaffen, weil ich eine solche nicht vorfand. Das was der geehrte Referent als meinen „Grundgedanken" bezeichnet, ist vielmehr das Resultat meines Suchens, das Ergebniß, welches anzuerkennen und hervorzuheben ich mich durch die Logik der wissenschaftlich feststehenden Thatsachen genöthigt sah.

[2] Neue Preußische Zeitung, Berlin 1884, Beilage N. 41.

[3] Von mir unterstrichen.

[4] Deutsches Literaturblatt, Gotha 1884, N. 15. — Der Ausdruck „Wissen-

Was zunächst, um das im Vorbeigehen zu sagen, die am Schlusse erwähnte „Gefahr" angeht, so könnte ich dem Verfasser der Recension das Urtheil zwei anderer, um nichts weniger ungünstig gestimmter Recensenten entgegenhalten. Einer derselben erklärt, meine „Aesthetik" sey „für den gläubigen Katholiken eine Musterleistung, für den Protestanten sehr beachtenswerth als Zeichen der Zeit, als Probe katholischer Wissenschaft"; der Andere bezeichnet sie als „ein phalanxartig geschlossenes und in seiner Art noch nicht dagewesenes System der Wissenschaft des Schönen" [1]. Eine „Wissenschaftspädagogie" die solche Resultate zu Tage fördert, dürfte doch vielleicht nicht als gar so „gefährlich" gelten müssen, manchem Verständigen für verschiedene Kreise eher sehr wünschenswerth erscheinen.

Aber es war mir um etwas Anderes zu thun, um die „Selbständigkeit der ästhetischen Wissenschaft" und die mir zur Last gelegte „Entmündigung" derselben. Das „Deutsche Literaturblatt" zürnt mir nicht wenig ob dieser „Entmündigung", die „Neue Preußische Zeitung" findet es immerhin noch zweifelhaft, ob die Aesthetik in Folge meiner Deductionen ihre bisherige „Selbständigkeit" endgültig eingebüßt habe. Beide, diese Unsicherheit und jener Zorn, haben Eine und dieselbe Wurzel: die weithin herrschende Voraussetzung, daß die Erzeugnisse der schönen Künste nicht für einen außerhalb ihrer selbst liegenden Zweck da seyen, sondern einzig um ihrer selbst willen. Dieser Anschauung, so unwissenschaftlich sie ist, begegnet man ja in der That überall; wo man sie doch gar zu unphilosophisch findet, da hat man höchstens den Muth, allenfalls zu sagen, die Aufgabe der gesammten schönen „Kunst" bestehe darin, uns „das Idealschöne zur Anschauung zu bringen", und ihr unmittelbarer Zweck sey, uns ästhetischen Genuß zu vermitteln.

Eine Lehre dieser Art vorausgesetzt, wird offenbar die Uebung der einzelnen Künste, und darum auch die Theorie derselben wie ihre Wissenschaft, unmittelbar und direct von der übernatürlichen Offenbarung in keiner Weise beeinflußt. Hat dagegen jede schöne Kunst ihre selbständige, eigene, besondere Aufgabe; ist eine Jede wesentlich berufen, in der ihrer Natur entsprechenden Weise auf Menschen zu wirken; gehört ein Theil dieser Wirkungen, und zwar der bedeutendste und vornehmste, der übernatürlichen Ordnung an; sind es gerade diese Wirkungen, für welche zu arbeiten den verschiedenen Künsten nicht nur die höchste Ehre bringt, sondern in deren Dienste allein sie jene volle Blüthe, nach dem Zeugnisse

---

schaftspädagogie" bezieht sich namentlich auf die S. 586* (2. Aufl. S. 881) von mir erwähnte Encyclica vom 4. August 1879, deren schon im zweiten Satze des Referats gedacht wird.

[1] Vgl. „Blätter für literarische Unterhaltung", Leipzig 1884, N. 42, — und „Literarischer Mercur", Berlin 1884, N. 20.

der Geschichte erreicht haben, nach dem Zeugnisse der Vernunft erreichen können, deren sie fähig sind: dann ist es eben so unwidersprechlich klar, daß an erster Stelle es die Wahrheiten der übernatürlichen Offenbarung seyn müssen, durch welche die Uebung der Künste bestimmt wird, auf die mithin auch sowohl die Theorie der einzelnen, als die mit allen sich befassende Wissenschaft, d. h. die Aesthetik, sich vorzugsweise gründet. Denn von Wirkungen und Aufgaben welche der übernatürlichen Ordnung angehören, hat ja die erschaffene Vernunft aus sich selber keine Ahnung, sie kennt davon nicht einmal den Begriff; die Mittel deren es für solche Aufgaben bedarf, sind ihr vollständig fremd; und sie weiß absolut nichts von den Gesetzen, ohne deren Beobachtung aller Aufwand von Geist und Anstrengung, wo es sich um übernatürliche Resultate handelt, vollständig verloren ist.

Die hiermit festgestellte Thatsache ist es, in welcher der Referent des „Deutschen Literaturblattes" die „Entmündigung" der Aesthetik, das Aufhören ihrer „Selbständigkeit" sieht. Ich denke, den beneidenswerthen Vorzug und das hohe Glück, sey es einer menschlichen Thätigkeit sey es einer Wissenschaft, von der unerschaffenen Wahrheit in vollerem Maaße beherrscht, von den Strahlen auch ihres übernatürlichen Lichtes geführt zu werden, kann einzig der Rationalismus für eine Beeinträchtigung ihrer „Selbständigkeit", für die Verneinung ihrer „Mündigkeit" erklären. Der Schöpfer des Weltalls hat aus Liebe zu uns die Sonne an das Firmament gesetzt; würden wir vielleicht „mündiger", würden wir „selbständiger" seyn, wenn wir die Tage unseres Lebens auf dieser Erde bei künstlicher Beleuchtung, und wäre es auch electrische, zubringen müßten? Und jenes verlassene, zertretene, der Verachtung und dem unausweichlichen Untergange geweihte Wesen, das der Prophet Ezechiel (16, 3 ff.) zeichnet, kam es um seine „Selbständigkeit", mußte es sich „entmündigt" fühlen, als der König der Könige sich seiner erbarmte, es reinigte und kleidete und zierte und schmückte, und dann die unter seiner Pflege aufblühende Jungfrau auf den Königsthron erhob, also, daß „ihr Name hinausdrang weit über die Völker ob ihrer Schönheit"?

Freilich, die übernatürliche Thatsache welche der heilige Geist in diesem Bilde symbolisirt hat, weist der Rationalismus mit Verachtung zurück; und er muß das thun, weil die Anerkennung einer einzigen Wahrheit dieser Art für ihn ein selbstmörderisches Vorgehen seyn würde. Und wie ihm als die höchste Bestimmung des Menschen das gilt, „daß er Mensch sey", so trägt seiner Lehre zufolge auch die schöne „Kunst", und jede ihrer Leistungen, ihren höchsten Zweck ausschließlich in sich selber. Ist diese Lehre wahr, dann unterliegt es keinem Zweifel, daß die Aesthetik mit der übernatürlichen Offenbarung nichts zu thun hat, — und daß mithin der Rationalismus ruhig fortfahren darf, die Wissenschaft der

schönen „Kunst" als das an erster Stelle ihm zustehende Gebiet, oder jedenfalls als ein Solches zu betrachten, dessen Bearbeitung er durch seine eigenen Mittel vollständig gewachsen ist. Aber eben so wenig kann es anderseits zweifelhaft seyn, daß derselbe Rationalismus an absoluter Impotenz leidet, eine den Forderungen der Vernunft genügende Aesthetik zu erzeugen, sobald an die Stelle seines vorher erwähnten widersinnigen Axioms die unwiderlegliche Wahrheit tritt, daß jede einzelne schöne Kunst ihre Bestimmung hat, und zwar in erster Linie ihre Aufgabe für das übernatürliche Leben, und daß somit die übernatürlich geoffenbarte Lehre eine unentbehrliche Quelle, und die vorzüglichste, für die Aesthetik bildet. Daß jene traurige Impotenz durch meine Arbeit im hellen Tageslichte sichtbar erscheint, und hiermit sich das Antichristenthum abermals aus einem Gebiete verwiesen sieht, auf dem zu schalten es gerade sich allein berufen wähnte, das und nichts Anderes ist es, was das „Deutsche Literaturblatt" entrüstet die „Entmündigung" der Aesthetik nennt, und als ein Attentat auf ihre „Selbständigkeit" zu brandmarken sucht.

Wissenschaftlicher wäre es gewesen, statt solcher Schlagwörter ohne Werth mir den alten Satz entgegen zu halten, daß die schöne „Kunst" eine außer ihr liegende Aufgabe nicht kenne, und die Sätze zu widerlegen, in denen ich im letzten Kapitel des siebenten Abschnittes diese Weisheit der letzten hundert Jahre beleuchtet habe. Oder hatte man etwa nicht mehr den Muth, dieses πρῶτον ψεῦδος der modernen Aesthetik nochmals auszuspielen? In diesem Falle würde die „mit modischen Fournieren versehene Scholastik" gar einen Erfolg zu verzeichnen haben, und die perhorrescirte „Wissenschaftspädagogie" hätte sich immerhin einigermaßen bewährt.

III.

Die Lehre von der Aufgabe und dem Wesen der schönen Künste, und Stöckls Polemik gegen dieselbe.

Es wurde in dem vorhergehenden Artikel bereits erwähnt, daß manche Gelehrte an die Stelle der unwissenschaftlichen Lehre, die schöne „Kunst" habe ihren Zweck in sich selber, die andere gesetzt haben, die Aufgabe derselben sey die Darstellung des Schönen, und dem entsprechend ihr Zweck, uns ästhetischen Genuß zu vermitteln.

„Erregung des Gefallens", schrieb seiner Zeit Dieckhoff, „ist der Hauptzweck der Poesie. Diesen Zweck sucht sie zu erreichen, zunächst und hauptsächlich durch Aufregung der ästhetischen Gefühle, also durch Darstellung des Erhabenen und Schönen" [1]. Bei Uschold heißt es: „Die Aufgabe der Poesie, wie

[1] B. Dieckhoff, Handbuch der Poetik (1848, 2. Aufl.) S. 8 f. 10.

der Kunst überhaupt, besteht darin, daß sie das Schöne, welches sich in der Wirklichkeit zerstreut vorfindet, in eine Gestalt zusammenfasse, die dasselbe genau, bestimmt und deutlich versinnlicht, und sich nicht bloß durch ihren innern Gehalt, sondern auch durch eine demselben vollkommen entsprechende Form auszeichnet"[1]. „Die Poesie", wiederholt Brugier, „gehört zu den sogenannten schönen Künsten. Sie hat also gleichfalls die Aufgabe, das Schöne darzustellen, und so dem Menschen jenen hohen geistigen Genuß zu verschaffen, den die Anschauung des wahrhaft Schönen gewährt"[2]. „Poesie", lehrt Beyer, „ist die Darstellung des Schönen in Worten und hörbaren Gedanken: das freie Spiel der schöpferischen Phantasie und des Gemüths durch die Rede und die sinnlichen Formen derselben, — ein Ideales in solch vollendeter Form, daß es auch im Beschauer oder Hörer angenehme Empfindungen hervorruft und ihm Genuß bereitet"[3].

Auch nach Kleutgen ist die wesentliche Aufgabe der Poesie, uns schöne Erscheinungen vorzuführen, und ihr Zweck, uns Genuß zu bereiten[4]. Dieselbe Aufgabe und denselben Zweck gibt für alle schönen Künste Taparelli an. Nach Stöckl „besteht der Zweck der schönen Kunst darin, uns das Idealschöne, das Schöne der übersinnlichen Sphäre, durch das Medium eines ihm entsprechenden sinnlichen Schönen zur anschaulichen Darstellung zu bringen, und uns durch die Anschauung desselben jenen hohen geistigen Genuß zu bereiten, welchen der Anblick des Schönen seiner Natur nach dem menschlichen Gemüthe gewährt"[5]. Die jüngste Aesthetik dieser Richtung trägt dieselbe Lehre vor: „Die Kunst geht darauf aus, das unsichtbare oder ideale Schöne mittelst der geeignetsten Zeichen darzustellen"[6].

Dem Wesentlichen nach in derselben Weise hatte in der ersten Auflage dieses Buches, im Anschlusse namentlich an Taparelli und Kleutgen, auch ich die Aufgabe der schönen „Kunst" characterisirt. Eingehenderes Studium indeß führte mich zu der Erkenntniß, daß diese Auffassung nicht die rechte sey: daß insbesondere die schönen Künste, wie sie in der Geschichte thatsächlich aufgetreten sind, und wie sie noch täglich auftreten, keineswegs alle einer gemeinsamen Aufgabe dienen, und daß darum die Wissenschaft nicht von einer schönen „Kunst" reden sollte, sondern von schönen „Künsten". Ich vermied es deßhalb in der zweiten Auflage dieser „Aesthetik", — was ich in der ersten, dem Herkommen getreu, gethan hatte, — eine Definition der schönen „Kunst" an die Spitze zu stellen, und bezeichnete statt dessen zwei Merkmale, welche jeder der schönen Künste

---

[1] Uschold, Lehrbuch der Poetik, 1835, I. S. 22.

[2] Brugier, Geschichte der deutschen National-Literatur (1884, 7. Aufl.) S. XV.

[3] Beyer, Deutsche Poetik (1882) Bd. 1. S. 10.

[4] Kleutgen, Ars dicendi (1872. ed. 6.) n. 225. 226.

[5] Stöckl, Grundriß der Aesthetik u. Rhetorik (1874, 2. Aufl.) §. 6. S. 27.

[6] Vallet, L'idée du beau dans la Philosophie de S. Thomas d'Aquin (Paris 1883) p. 264. 288.

eigen, an denen mithin dieselben als Solche zu erkennen seyen (oben S. 6*, 2. Aufl. S. 326).

Obgleich ich durch diese meine Lehre eine Grundlage der gesammten neueren Aesthetik verläugnete, so fand dieselbe doch in den Berichten der literarischen Blätter, soweit sie mir bekannt geworden sind, keine besondere Beachtung. Taparelli würde seine in diesem Buche wiederholt von mir bekämpfte Auffassung des Wesens der Schönheit wohl kaum aufgestellt haben, wäre er nicht von der Ansicht ausgegangen, die gemeinsame Aufgabe der schönen „Kunst" sey, den Menschen das Schöne darzustellen, und ihnen dadurch ästhetischen Genuß zu vermitteln: sein Vertheidiger in den „Hist.-pol. Blättern" (oben, S. 592* ff.) hätte darum am meisten Anlaß gehabt, auch in diesem Punkte gegen meine Lehre aufzutreten. Er hat das keineswegs gethan; es entgeht ihm nicht, daß meine Anschauung „von den gewöhnlichen sehr weit entfernt ist": aber er scheint sie fast zu billigen, indem er bemerkt, sie „characterisire den hohen Standpunkt des Verfassers" [1]. Die früher (S. 588*) erwähnte Recension in der „Lit. Rundschau" dagegen hat die durchgreifende Aenderung die ich bezüglich dieses Punktes in der zweiten Auflage vorgenommen, so vollständig übersehen, daß sie ihre Leser in Kenntniß setzt, ich hätte „als schöne Künste diejenigen bestimmt, welche die Aufgabe sich stellen und die Mittel besitzen, Werke von bedeutender und hervorragender Schönheit hervorzubringen". (Man vergleiche mit dieser Angabe den gesperrt gedruckten Satz, oben S. 6*, 2. Aufl. S. 326.)

Ich glaubte, durch die von mir hinsichtlich der Aufgabe der schönen Künste aufgestellte Lehre aus der Aesthetik einen fundamentalen Irrthum entfernt zu haben, der eine mit der Wahrheit übereinstimmende, und für die Künste selbst förderliche Entwickelung dieser Wissenschaft unmöglich machte; und auch gegenwärtig bin ich noch dieser Ansicht. Unter den eben bezeichneten Umständen konnte es mir darum nur höchst erwünscht seyn, daß der verdiente Herr Domcapitular und Professor Dr. Stöckl es auf sich nahm, in sehr wirksamer Weise auf meine Lehre aufmerksam zu machen, indem er dieselbe, etwa vierzehn Monate nach dem Erscheinen meiner „Aesthetik", in einer eigenen polemischen Schrift angriff [2]. Dieser

---

[1] Hist.-pol. Blätter, Bd. 94. S. 284.

[2] Ueber Wesen und Zweck der ästhetischen Kunst. Zu Dr. Jungmanns Aesthetik. Von Dr. Albert Stöckl. Mainz 1885. 48 S.

Der Ausdruck „ästhetische Kunst" ist neu, und meines Wissens bisher nur von Stöckl gebraucht. Fragt man, was denn unter dem Namen gemeint sey, so würde zunächst wohl mit Recht etwa diese Antwort gegeben werden können: Der Name bezeichnet jene Kunst, deren Wissenschaft „Aesthetik" genannt zu werden pflegt.

Diese Letztere definirt nun aber Stöckl selbst in seinem „Grundriß" (S. 1)

Angriff soll in dem Folgenden beleuchtet werden; mehrere andere Stücke der polemischen Arbeit fanden bereits früher, an verschiedenen Stellen dieses Buches, ihre Berücksichtigung.

1. Worin nach Stöckls Lehre der Zweck der schönen „Kunst" besteht, das haben wir oben (S. 600*, vgl. S. 481*) bereits gehört. In der oben genannten polemischen Schrift wird (S. 34. 41) die nämliche Lehre wiederholt. Dabei gibt unser verehrter Gegner ausdrücklich zu, daß er für dieselbe „einen formellen Beweis nicht erbracht habe"; der Beweis liege eben in dem Namen „schöne Kunst". „Wir waren der Ansicht, und sind es heute noch, daß ein formeller Beweis gar nicht nothwendig sey. Einen Beweis für den gedachten Satz fordern, kömmt uns gerade so vor, als wenn man einen Beweis dafür verlangen würde, daß die Erziehungskunst die Erziehung der Kinder, die Regierungskunst die Regierung des Volkes, die Heilkunst die Heilung kranker Menschen, zum Object und zum Zwecke habe"[1].

Die Alten bedienen sich bekanntlich oft der Wendung *artes bonae*. Wenn nun jemand sagen wollte: „Die ars bona hat den Zweck, das Gute darzustellen: schon der Name drückt aus, daß ihr Object das Gute sey" — würde Stöckl damit einverstanden seyn? In Frankreich heißen „die Grammatik, die Dichtkunst und die Redekunst" *les belles lettres*[2]; die italienische Sprache nennt *belle lettere* „die Redekunst, die Dichtkunst, die Geschichte und noch andere Gegenstände des höheren Unterrichts"[3]; besteht der „eigentliche Gegenstand" aller dieser Disciplinen in der Schönheit? Und beschäftigen sich etwa die „freien Künste" damit, das Freie oder die Freiheit darzustellen? Man hätte wohl kaum weniger Grund, Solches zu behaupten, als Stöckl, da er lehrt: „schon der Name ‚schöne Kunst' drückt aus, daß das Object derselben das Schöne sey". Das

---

also: Die Aesthetik ist „die Wissenschaft von dem Wesen und von den Gesetzen der schönen Kunst".

Hiernach wären die Begriffe „schöne Kunst" und „ästhetische Kunst" identisch.

Dieselbe Folgerung ergibt sich, wenn man die zwei Definitionen vergleicht, in denen der Begriff der „schönen" (Grundriß S. 25 f.) und der „ästhetischen Kunst" (in der oben genannten polemischen Schrift S. 8) von Stöckl bestimmt wird. Denn diese zwei Definitionen sagen ganz dasselbe.

Aber in der zuletzt erwähnten polemischen Schrift, S. 7, führt Stöckl zwei Arten der „schönen Kunst" auf: das „Kunsthandwerk", und die eigentlich „ästhetische Kunst".

Wie stimmen diese Dinge zusammen? Und wodurch rechtfertigt sich der Ausdruck „ästhetische Kunst"?

[1] Stöckl, S. 41. (Cit. 601*.)

[2] Dictionnaire de l'Académie française (1825, 5. éd.) „Lettre".

[3] Vocabolario universale della lingua italiana (Mantova 1847) „Lettera".

zusammengesetzte Wort „Bildhauerkunst" bezeichnet freilich die Kunst, (in hartem Stoff) Bilder herzustellen; aber muß denn ein vor das Wort „Kunst" gesetztes Adjectiv nothwendig den Gegenstand derselben ausdrücken? ist es nicht auch denkbar, das Attribut werde mit dem Worte aus irgend einem anderen Grunde verbunden, etwa darum, weil es eine Eigenschaft bezeichnet, welche ihren Leistungen zu verleihen die Kunst bestrebt seyn soll?

Kann hiernach der Name „schöne Kunst" keineswegs als genügender Beweis für die Lehre Stöckls (und nicht weniger Anderer) anerkannt werden, so ist es überdies gar nicht schwer, die Unrichtigkeit eben dieser Lehre entscheidend nachzuweisen.

Die Wirkung welche die Schönheit irgend welcher Erscheinung in uns veranlaßt, ist Genuß, und zwar zunächst und unmittelbar ausschließlich Genuß. Künste mithin, welche sich als ihren eigentlichen, nächsten und unmittelbaren Zweck die Aufgabe setzen, uns Schönes zur Anschauung zu bringen, arbeiten zunächst und unmittelbar ausschließlich für den Genuß.

Nun dienen aber die religiöse Architectur, die religiöse Sculptur und Malerei, die religiöse Poesie, die geistliche Beredtsamkeit, die liturgische Musik, zunächst und unmittelbar ganz anderen Aufgaben, als dieser, den Menschen Genuß zu bereiten.

Folglich ist es unwahr, wenn behauptet wird, die eigentliche Aufgabe aller schönen Künste bestehe darin, „uns ein Idealschönes zu anschaulicher Darstellung zu bringen".

Nein fürwahr, eine Aufgabe, von so geringer Bedeutung für die hohe Bestimmung der Menschheit wie diese, hätte nie die Macht gehabt, die edelsten Geister aller Zeiten zu jener höchsten Energie zu spannen, welche allein die bewunderungswürdigen, Jahrtausende beherrschenden Werke der religiösen Künste zu schaffen im Stande war. Die Absicht, „durch Darstellung des Idealschönen uns hohen geistigen Genuß zu bereiten", ist es sicher nicht gewesen, welcher die prächtigen weiten Basiliken, die romanischen Dome, die gigantischen Schöpfungen der gothischen Architectur, ihr Daseyn verdanken: sondern es war die von dem Urheber und Vollender des Glaubens ihr auferlegte Verpflichtung welche die Christenheit erkannte, die geeigneten Räume zu schaffen für die wesentlichsten Bedürfnisse des übernatürlichen Lebens, und der Drang, der Eifer der sie beseelte, diese Räume so herzustellen, wie es die Majestät dessen der in denselben angebetet, die unfaßbare Hoheit des Opfers das darin gefeiert, die Heiligkeit der Geheimnisse die dort vollzogen, der Adel und die göttliche Kraft des Evangeliums erheischte, das in denselben verkündigt werden sollte. Nicht das Streben, irgend einem Kinde Adams „ein Idealschönes" vorzuführen, erfüllte den Dichter des Buches Job oder der Lieder des Moyses

oder der Psalmen, begeisterte die Hilarius und Prudentius und Venantius Fortunatus bis herab auf Thomas von Aquin zu ihren so tief empfundenen Sequenzen und Hymnen; nicht für eine Aufgabe dieser Art setzten Ambrosius und zweihundert Jahre nach ihm der „unvergleichliche“ Papst ihre geniale Kraft ein, als sie in unermüdlicher Thätigkeit die Musik der Kirche fixirten für alle späteren Zeiten: ein solches Ziel ist ja viel zu nebelhaft für so bewunderungswürdige Schöpfungen wie die erwähnten, viel zu werthlos für Leistungen von so großartiger, alle kommenden Geschlechter umspannender Wirksamkeit; sondern es drängte sie, die Geheimnisse des für uns Mensch gewordenen Sohnes Gottes, und der hohen Frau zu verherrlichen, die ihn geboren; sie wollten es der Christenheit möglich machen, zu wetteifern im Preise des Allerhöchsten mit den Chören der Verklärten am Throne Gottes, sie wollten mit Macht die Gemüther losreißen von der Erde, und ihnen zu dem sich aufzuschwingen die Flügel geben, bei welchem allein die Wahrheit und der Friede und das Leben gefunden wird. Gewiß mußten sie darauf bedacht seyn, den Schöpfungen die solchen Zielen zu dienen sich eignen sollten, bedeutenden ästhetischen Werth, hohe Schönheit zu geben: aber der Zweck ihrer Arbeiten war diese Schönheit ganz und gar nicht: sie war lediglich ein Mittel, das jenen Zweck mit Erfolg verwirklichen half. Ganz Analoges gilt von den Vertretern der zwei bildenden Künste, ganz das Gleiche von jenen der geistlichen Beredtsamkeit, angefangen von Moyses bis auf den letzten Propheten, und von dem redegewaltigen Apostel der Heiden bis auf Chrysostomus und Paul Segneri und den Schwan von Cambrai.

Und wieder ganz Analoges gilt von den gefeierten Meistern der schönen Künste auch unter jenen Völkern, welche vor der Ankunft des Erlösers den wahren Gott, und den er senden wollte, nicht kannten. Orpheus, Musäus und Pamphus, die Begründer der hellenischen und damit zugleich der ganzen abendländischen Musik, Homer und Pindar, Aeschylus und Sophocles, Phidias mit seinen Genossen in den Tagen des Pericles, Cicero und Demosthenes, dachten gar nicht daran, durch die herrlichen Werke die sie schufen, an erster Stelle „das Idealschöne zur Darstellung bringen“ zu wollen, um dadurch ihren Mitbürgern „hohen geistigen Genuß zu bereiten“; sie hatten unmittelbar und zunächst etwas ganz Anderes im Auge, etwas viel näher Liegendes, das ihrer Sorge und ihrer Anstrengung ungleich würdiger war: die höchsten Güter die es für den Menschen auf dieser Erde gibt, religiösen Sinn und Furcht vor der Gottheit, Gesittung, Zucht und Rechtssinn unter ihren Zeitgenossen, sey es aufrechtzuerhalten sey es zu begründen, fühlten sie sich berufen, und für das gedeihliche Bestehen der bürgerlichen Ordnung wie für die politische Unabhängigkeit ihres Vaterlandes thätig zu seyn. Wußte ja noch Horaz den Werth, die Würde der Musik und der Poesie nicht unwidersprech-

licher zu beweisen, als indem er ihre Leistungen auf diesen zwei Gebieten, des religiösen und des bürgerlichen Lebens, hervorhob [1].

Schwärmen können mag man hie und da mit der neueren Aesthetik für die „Darstellung des Idealschönen in einer schönen Form", begeistern wird ein künstlerisches Genie sich dafür schwerlich. Nicht dem Zauber eines Phantoms, das eine aprioristische Speculation erst ersann, als sie die Tage ihrer Blüte längst hinter sich hatte, verdanken die schönen Künste ihr Daseyn: das Leben ist der Boden, und das was im Leben das Größte ist und das Heiligste, die Religion mit ihren Uebungen und ihren Geheimnissen, aus welchem sie herausgewachsen sind; in diesem Boden liegen die starken Wurzeln ihrer Kraft, nie haben sie, außerhalb dieses Bodens, sich zu voller Blüte entwickelt: und wer sie von demselben losreißt, der überantwortet sie dem Siechthum und dem Verfall.

Eben hierin zeigt sich zugleich die hohe practische Bedeutung der Frage, um die es sich handelt. Durch das moderne Princip, „die Darstellung des Idealschönen bilde den eigentlichen Zweck der schönen Kunst", wird eben jene naturwidrige Ablösung der Künste vom Leben und von dem Höchsten das es umschließt, von der Religion, in Wahrheit vollzogen. Man wird ja, auch ohne daß ich es ausdrücklich sage, mich nicht so verstehen, als wollte ich meinen verehrten Gegner, oder andere Gelehrte die mit ihm das nämliche Princip vertreten, der Absicht verdächtigen, die erwähnte Ablösung herbeizuführen; ich weiß sehr gut, daß dem zuerst Erwähnten sowohl, als Vielen der Uebrigen, das gerade Entgegengesetzte am Herzen liegt. Aber Grundsätze und Normen die man dem Thun der Menschen vorschreibt, vollziehen mit der Consequenz von Naturkräften ihre Wirksamkeit, nicht in der Weise wie es von ihren Verbreitern zufällig beabsichtigt wurde, sondern so, wie es die Thatsachen mit sich bringen, als deren Ausdruck sie sich darstellen.

2. Den Hauptgedanken nach fand sich der Beweis, durch welchen ich in dem Vorstehenden die Unrichtigkeit der in Rede stehenden Lehre dargethan, schon in der zweiten Auflage dieses Buches. Stöckl macht demselben gegenüber zwei Gedanken geltend.

Der erste derselben gründet sich auf die Unterscheidung zwischen dem „nächsten" und dem „höchsten", zwischen dem „unmittelbaren" und dem „mittelbaren" Zwecke eines Dinges. Der „höchste" oder mittelbare Zweck der kalleotechnischen Leistung sey „bei der religiösen ‚Kunst' die Verehrung Gottes und seiner Heiligen, bei der civilen ‚Kunst' die Feier großer civiler Ereignisse, oder Anderes dergleichen". Das Mittel durch welches dieser „höchste Zweck erreicht" werde, sey „das schöne Kunstwerk selbst". „Dieses ist es ja, welches

---

[1] Hor. ad Pisones v. 391 sqq. — Epist. l. II. 1. v. 126 sqq. Die Stellen wurden oben, S. 157* f. u. 163*, bereits gegeben.

der Verehrung Gottes und seiner Heiligen, oder aber der Feier großer civiler Ereignisse u. dgl. geweiht seyn soll. Verhält es sich aber also, dann muß ja doch der Künstler zunächst und in erster Linie den Zweck verfolgen, ein dem höchsten Zweck entsprechendes schönes Kunstwerk zu schaffen, weil er ja nur durch dieses seinen höchsten Zweck erreichen kann, und gerade durch es ihn auch erreichen will. Das formale Object und der nächste Zweck der ästhetischen Kunst ist und bleibt also doch immer das Schöne, die Hervorbringung einer schönen künstlerischen Schöpfung"[1].

Die ganze Stärke dieser Argumentation, insofern sie gegen meine Lehre gerichtet ist, liegt in zwei Momenten. Das erste derselben ist die mangelhafte Characteristik dessen, was ich als die allgemeine Aufgabe der religiösen und der civilen Künste (nicht „Kunst") bezeichnet habe; das andere, vorzüglichere, hat man in dem zweimal vorkommenden, und jedesmal von Stöckl selbst unterstrichenen Ausdruck „das schöne Kunstwerk" zu suchen.

Bezüglich des ersten Punktes verweise ich, um die acht Zeilen hier nicht nochmals folgen lassen zu müssen, auf Nr. 234. S. 8* (2. Aufl. S. 328).

Was hiernach den Ausdruck „das schöne Kunstwerk" angeht, so ist unter demselben, auf Grund der Lehre Stöckls von dem Wesen und dem Zweck der schönen „Kunst", eine Leistung oder ein Erzeugniß zu verstehen, „welches ein Idealschönes zur anschaulichen Darstellung bringt, und darum geeignet ist, uns jenen hohen geistigen Genuß zu bereiten, welchen der Anblick des Schönen seiner Natur nach dem Menschen gewährt"[2].

Gehen wir hiernach auf die Argumentation selbst näher ein.

Wenn es sich darum handelt, durch menschliche Kunst Werke zu schaffen, welche dazu angethan seyen, Gott den Herrn, oder die große Mutter des Erlösers, oder die Engel oder die Heiligen zu verherrlichen, oder überhaupt die Menschen zu erbauen und das religiöse Leben zu fördern, so hat die Christenheit das ohne Zweifel zunächst einzig aus der Offenbarung zu lernen. Denn alle eben angedeuteten Zwecke gehören wesentlich der übernatürlichen Ordnung an; wie Zwecke dieser Art zu verwirklichen seyen, darüber gibt uns aber zunächst nur die Offenbarung den nothwendigen Aufschluß.

Nun weiset die Offenbarung wohl die Christenheit an, die Gebäude herzustellen deren es zur Feier der heiligen Geheimnisse und zur Verkündigung des Wortes Gottes bedarf, und denselben, soweit es möglich ist, eine Einrichtung und Ausstattung zu geben, vermöge deren sie ihrer

---

[1] Stöckl, S. 44. (Cit. 601*.)

[2] Man vergleiche die oben, S. 600*, angeführte Stelle aus Stöckls „Grundriß", und dessen polemische Schrift S. 8. 34. 36.

hohen Bestimmung entsprechen, mithin dazu angethan sind, den Herrn der Kirche zu verherrlichen, und die Andacht seiner Diener wachzurufen und zu unterstützen; sie lehrt uns gleichfalls, daß angemessene ikonische Darstellungen jener Thatsachen und Personen, die der Geschichte der Offenbarung oder auch der Kirche angehören, „der Christenheit zu großem Vortheil gereichen“ [1]; sie lehrt uns nicht minder, daß in der Darstellung der nämlichen Thatsachen mittelst des sprachlichen Ausdruckes, wenn sie so beschaffen ist, daß sie die denselben entsprechenden religiösen Gefühle anzuregen sich eignet, — mit anderen Worten daß in Psalmen, Hymnen, geistlichen Liedern, vor Allem wenn sie nach passenden Melodien gesungen werden, ein mit den Absichten der Weisheit Gottes sehr übereinstimmendes Mittel liegt, die Gemüther mit Macht zu ergreifen, und die Gefühle der Ehrfurcht vor Gott und der Andacht wirksam zu beleben“ [2]; sie verpflichtet endlich die Bischöfe, und durch sie die Priester und Diaconen, durch die Verkündigung des Wortes Gottes in didascalischen und paregoretischen Vorträgen dahin zu wirken, daß die Christenheit die Lehren der Religion kenne, und dieselben als die Norm ihres Lebens in festem Glauben und entschiedener wirksamer Liebe umfasse. Und zugleich sagt uns sowohl die Offenbarung als die Vernunft, daß die Werke oder Leistungen, welche den angedeuteten Zwecken dienen sollen, ihrer Bestimmung theils gar nicht entsprechen können, theils für dieselbe um Vieles weniger wirksam sind, wenn sie sich nicht, soweit es angeht, durch ästhetischen Werth empfehlen [3]. Das Alles, sage ich, lehrt uns die Offenbarung. Aber niemals und nirgends hat dieselbe der Christenheit nahegelegt, sie solle zur Verherrlichung Gottes und seiner Heiligen, sowie zur Förderung der Andacht und des religiösen Sinnes, Werke herstellen, „welche ein Idealschönes zur anschaulichen Darstellung bringen und darum sich eignen, den Menschen hohen geistigen Genuß zu bereiten“.

„Schöne Kunstwerke“ zu schaffen, sehen sich mithin die religiösen Künste allerdings angewiesen: aber nicht schöne Kunstwerke im Sinne Stöckls, die zunächst und unmittelbar nur bestimmt sind, uns geistigen Genuß zu bereiten, — sondern Solche, deren unmittelbarer, eigentlicher, einziger Zweck, nach der Absicht des Künstlers, religiöse Erbauung ist und Förderung des übernatürlichen Lebens, und deren ästhetischer Werth ausschließlich eines der Mittel seyn soll, durch welche dieser Zweck verwirklicht wird. Eine Kunst folglich, die als ihr „for-

---

[1] So das Concil zu Trient — vgl. oben S. 326*.

[2] Augustin und Thomas — oben S. 497* ff.

[3] Die weitere Ausführung des letzten Gedankens findet sich oben, N. 234 ff. S. 8* ff. (2. Aufl. S. 328 ff.)

males Object und ihren nächsten Zweck das Schöne, die Hervorbringung einer schönen künstlerischen Schöpfung" betrachtet, in der „Verehrung Gottes und seiner Heiligen" dagegen nur ihren „höchsten Zweck" sieht, kann die Aesthetik, wenn sie auf dem Boden der Wahrheit bleiben will, als „religiöse Kunst" um keinen Preis anerkennen.

3. Der zweite Gedanke durch welchen Stöckl meinen unter N. 1 (S. 603* ff.) gegebenen Beweis entkräften möchte, findet in dem Gesagten bereits seine Lösung. „Läßt es sich denn denken," heißt es in der polemischen Schrift S. 45, „daß diese Künstler" — es sind die großen älteren Meister gemeint — „in ihrer künstlerischen Thätigkeit gar nicht den Zweck verfolgt hätten, etwas Schönes, eine schöne Kunstschöpfung, zu leisten? Läßt es sich denn denken, daß sie nicht darauf ausgingen, nicht den Zweck verfolgten, schöne Werke zu liefern?"

Daß die Männer um die es sich handelt, „nicht darauf ausgegangen seyen, schöne Werke zu liefern", — daß, um noch den auf die zwei angeführten unmittelbar folgenden Satz zu berücksichtigen, „die Giotto, die Orcagna, die Fiesole, nicht beabsichtigt hätten, schöne Gemälde zu malen, Palestrina nicht, in seinen Messen schöne Tonwerke zu liefern, und der Urheber des Planes zum Cölner Dome nicht, einen schönen, eines Gotteshauses würdigen Bau herzustellen", — das Alles habe ich ja nirgends gesagt, weder in der vorigen Auflage meines Buches noch in dieser. Stöckl übersieht, daß man in mehrfacher Weise „auf etwas ausgehen", „etwas beabsichtigen" kann. Der eigentliche, nächste und unmittelbare Zweck den die genannten Meister im Auge hatten, war der, Werke zu liefern die den übernatürlichen Aufgaben religiöser Künste zu dienen sich eigneten: deßhalb mußten sie darauf bedacht seyn, ihre Schöpfungen so zu gestalten, daß an denselben, neben mancher anderen Eigenschaft, auch möglichst hoher ästhetischer Werth hervorträte, insbesondere, daß dieselben wahrhaft schön wären. Die Rücksicht welche sie in dieser Weise zu handeln verpflichtete, wurde eben noch berührt; in weiterer Ausführung findet sie der Leser oben, S. 8* ff. 173* f. 399* (2. Aufl. S. 328 ff. 484 f. 698).

Ein weiterer Grund, welchen Stöckl auf der drittletzten Seite (46) seiner Schrift noch anführt, ist bereits durch das N. 459 S. 400* Gesagte widerlegt. Ich bemerke nur, daß die bezeichnete Nummer vollständig auch bereits in der zweiten Auflage (S. 699 f.) gedruckt war; sie scheint meinem verehrten Gegner entgangen zu seyn.

4. Muß ich schließlich noch die Wahrheit des Gedankens nachweisen, den ich früher andeutete, daß nämlich die Lehre von dem nächsten Zweck der schönen „Kunst", wie sie Stöckl zu vertheidigen sucht, für diese selbst verderblich ist? Der Leser wolle sich der Sätze erinnern, die ich im zweiten und dritten Kapitel des siebenten Abschnittes eingehend begründet

habe. Der Boden des religiösen Lebens ist es, auf dem zunächst sich die schönen Künste insgesammt entwickelt, auf dem sie ihre höchste Blüte erreicht haben; größere Bedeutung als die profanen Künste, haben darum die religiösen, und davon daß diese gepflegt werden, hängt das Gedeihen der schönen Künste wesentlich und an erster Stelle ab. Hat jene Richtung der Aesthetik, welche die von Stöckl vertheidigte Ansicht vertritt, dieser unbestreitbaren Thatsache gebührend Rechnung getragen? Dieselbe ist ihr nicht einmal zum Bewußtseyn gekommen. Die Unterscheidung von religiösen, civilen und hedonischen Künsten, als wesentlich verschiedenen Arten, dürfte vielleicht in keiner „Aesthetik" die älter ist, als die zweite Auflage der meinigen, zu finden seyn; in Stöckls „Grundriß", bei Vallet, Lasaulx, Taparelli, in sämmtlichen mir bekannten Lehrbüchern der Poetik, sucht man sie jedenfalls vergebens. Solange aber die Wissenschaft der schönen Künste nicht einmal zu dem Begriff von religiösen Künsten, als einer eigenen, der übernatürlichen Ordnung angehörenden Art, vorgedrungen war, konnte es ihr begreiflicherweise auch nicht in den Sinn kommen, für deren Hebung etwas zu thun, insbesondere, ihre Gesetze aufzustellen und zu entwickeln. Statt dessen belehrte sie dieselben, daß ihr nächster Zweck mit dem der profanen Künste vollkommen identisch sey, und that so redlich das Ihrige, um sie zum Wetteifer mit diesen zu spornen, und dadurch mehr und mehr zu verweltlichen. Wenn trotz alle dem seit dem Beginn unseres Jahrhunderts die religiösen Künste einen mächtigen Aufschwung genommen haben, die Aesthetik hat es wahrlich nicht gethan, ihr kindlicher Traum von dem „Idealschönen" und dessen „schöner Darstellung" ist daran vollkommen unschuldig gewesen.

In seiner polemischen Schrift hat nun freilich Stöckl den Versuch gemacht, die gar zu sichtbare Lücke auszufüllen, und, ohne die von mir zurückgewiesene Auffassung der schönen „Kunst" aufzugeben, den Begriff der religiösen „Kunst" zu fixiren. Seiner Lehre zufolge ist und bleibt der „nächste, unmittelbare Zweck (finis *operis*)" eines Kunstwerkes immer der, „ein Idealschönes in einer ihm entsprechenden schönen sinnlichen Form zur Darstellung zu bringen". Und eben das sey in allen Fällen auch unmittelbar und zunächst die Absicht des Künstlers, der „finis operantis" immediatus. Aber „über diesem nächsten Zwecke steht für den Künstler noch ein höherer"; das heißt offenbar, außer der bezeichneten nächsten Absicht kann und wird der Künstler noch eine entferntere, mittelbare haben, einen finis operantis *remotus* oder *mediatus*. Nach dieser nun, nach der entfernteren oder höheren Absicht des Künstlers soll es sich entscheiden, ob die Kunst welche derselbe übt, eine religiöse ist oder eine profane[1].

---

[1] Vgl. Stöckl, S. 34. 37 f. (Cit. 601*.)

Ich bedauere, constatiren zu müssen, daß dieser Lehre ein Irrthum zu Grunde liegt. Die entferntere oder „höhere Absicht" des Künstlers, der mittelbare finis operantis, steht ja vollständig außerhalb des ontologischen Seyns der Kunst und ihrer Uebung; sie ist diesem gegenüber etwas durchaus Zufälliges und Accidentelles, und kann dasselbe darum in keiner Weise beeinflussen und von sich abhängig machen. Die Kunst der Uhrmacherei z. B. bleibt immer die nämliche, mag jemand sie üben um dadurch seinen Lebensunterhalt zu gewinnen, oder um sich auf eine ihm zusagende Weise zu beschäftigen, oder um die Früchte seiner Arbeit für Werke der Nächstenliebe zu verwenden, oder auch, um mittelst dieser Früchte Schlechtes zu fördern. Insofern das Thun des Künstlers der ethischen Ordnung angehört, ist freilich der Werth, die Verdienstlichkeit desselben, nach der Eigenthümlichkeit seiner „höheren" oder entfernteren Absicht zu schätzen; in seinem inneren Wesen dagegen, in seinem ontologischen Seyn, wird eben dieses Thun durch den nächsten und unmittelbaren Zweck dem es dient, endgültig und ausschließlich bestimmt, und kann die „höhere" Absicht es in keiner Weise berühren.

Freilich, wo „der Künstler ausdrücklich die Absicht verfolgt, ein religiöses Werk, bestimmt zur Verehrung Gottes oder seiner Heiligen, zu liefern", da wird er „demgemäß die Idee, den Inhalt seines Werkes aus der Religion entnehmen" [1], und überdies in der Ausführung den a. a. O. von Stöckl angedeuteten Rücksichten Rechnung tragen müssen, welche die religiöse Bestimmung seines Werkes ihm nahelegt. Was mich überrascht, ist aber dabei dieses, daß mein verehrter Gegner nicht erkannt hat, wie jene „Absicht" welche er „den Künstler verfolgen", und durch welche er ihn in der Wahl seines Stoffes wie in der Ausführung desselben bestimmt werden läßt, unter solcher Voraussetzung ja keineswegs mehr als entferntere, „höhere" Absicht auftritt, sondern einfach als nächster und unmittelbarer Zweck wirksam ist. Solange der Künstler als seine nächste und unmittelbare Aufgabe bloß das erkennt, „ein Idealschönes zur anschaulichen Darstellung zu bringen", läßt sich in keiner Weise irgend welche Rücksicht geltend machen, die ihn nöthigen könnte, seinen Stoff der Religion zu entnehmen, und für sein Verfahren ihre Forderungen als maaßgebend anzuerkennen. Denn wie ich bereits gesagt habe, einzig der nächste, unmittelbare Zweck einer Thätigkeit beherrscht das bei derselben einzuhaltende Verfahren: von der „höheren" Absicht des Handelnden wird dieses in keiner Weise beeinflußt.

Solange mithin die Aesthetik an ihrer bisherigen Bestimmung des nächsten Zweckes ihrer schönen „Kunst" festhält, ist sie durchaus nicht berechtigt, eigene Vorschriften zu geben für die religiösen Künste, noch

[1] Stöckl, S. 38. (Cit. 601*.)

auch im Stande, die Profanation dessen was heilig ist, zu verurtheilen, und der übernatürlichen Ordnung entlehnte Vorwürfe sicherzustellen gegen Verweltlichung und gegen die Mißhandlungen des Naturalismus. Oder haben denn Bilder wie manche der an verschiedenen Stellen dieses Buches characterisirten [1], hat insbesondere Raffaels durch und durch naturalistische „Madonna della Sedia", etwa nicht vollen Anspruch auf das Zeugniß, daß sie „ein Idealschönes zu anschaulicher Darstellung bringen, und darum sich eignen, uns geistigen Genuß zu bereiten"?

5. Der bisher behandelte Punkt bildet den Kern der von Stöckl gegen meine Lehre gerichteten Polemik. Man mag es auffallend, und kaum recht wissenschaftlich finden, daß derselbe, statt der Polemik zu Grunde gelegt, und darum an die Spitze der Schrift gestellt zu werden, seinen Platz am Ende derselben erhalten mußte.

Wir kommen jetzt auf jene Bemerkungen, mit welchen der verdiente Gelehrte, auf S. 9 seiner Schrift, den Angriff zu eröffnen für gut gefunden hat. Sie richten sich gegen das Princip, durch welches ich oben, S. 6* (2. Aufl. S. 326) die Frage beantwortet habe, „was eine schöne Kunst sey". Mein verehrter Gegner gründet seine Polemik auf die Angabe, ich hätte durch das bezeichnete Princip „die ästhetische Kunst definirt". Ich muß mir die Freiheit nehmen, zu constatiren, daß diese Angabe in dreifacher Beziehung unrichtig ist.

Erstens habe ich den oben (S. 601* f.) von mir beanstandeten Ausdruck „ästhetische Kunst" nie gebraucht. Zweitens habe ich mich principiell gehütet vor der generischen Wendung „schöne Kunst", und dafür immer von „schönen Künsten" geredet. Drittens war es gar nicht meine Absicht, durch das in Rede stehende Princip eine „Definition" zu geben. Dasselbe sollte lediglich die Antwort seyn auf die eben erwähnte Frage, „was eine schöne Kunst sey"; es sollte lediglich die zwei Merkmale zum Ausdruck bringen, nach welchen die Wissenschaft darüber zu urtheilen habe, welche unter den Künsten als „schöne" anzuerkennen seyen. Das Alles konnte wohl kaum jemanden entgehen, der sich die Mühe nahm, nur die Ueberschrift des Paragraphen (S. 5*, 2. Aufl. S. 325) zu lesen. Der Satz hat ja auch gar nicht die Form einer Definition; ich habe ihn mit diesem Namen niemals bezeichnet, dagegen vielleicht zehnmal den Namen „Princip" gebraucht.

Allerdings läßt sich auf Grund der zwei Merkmale welche mein Princip enthält, eine generische Definition der „schönen ‚Kunst'" ohne besondere Mühe bilden [2]. Wenn ich, die hergebrachte Schablone unbeachtet

---

[1] Zum Beispiel S. 64* ff. 68* ff. 74* f. 89* ff. 346* ff.

[2] Dieselbe würde etwa so lauten: „Die schöne Kunst ist die Kunst, jene Werke herzustellen, deren eigenartige Bestimmung es erheischt, daß sie sich durch möglichst

lassend, eine solche generische Definition in meinem Buche nicht aussprach, so geschah das darum, weil ich erkannte, daß es nicht allein ganz überflüssig sey, sondern überdies die irrige Meinung fördern könne, als ob auch ich wieder das Meinige thun wolle, den schönen Künsten „den übelsten Dienst zu erweisen", den ihnen, nach Grillparzers sehr gegründetem Ausspruch, die neuere Aesthetik in Deutschland erwiesen hat, nämlich, „sie insgesammt unter den Namen ‚der Kunst' zusammenzufassen" [1].

Das Letztere wäre ganz recht, wenn die schönen Künste alle einer gemeinsamen Aufgabe dienten; das ist aber, wie ich noch in den vier letzten Nummern (S. 602* ff.) wieder nachgewiesen habe, nicht der Fall. Hat ja doch auch Stöckl selbst nicht, und hat nicht Ein Gelehrter vor ihm, es nothwendig oder zweckmäßig gefunden, eine generische Definition der „freien Kunst" oder der „mechanischen Kunst" aufzustellen. Und auch Thomas von Aquin und Bossuet haben sich, wo sie die Frage beantworten, was eine mechanische Kunst sey und was eine freie, darauf beschränkt, das Merkmal anzugeben, wonach sich diese Frage entscheide (oben, S. 3* f.); warum durfte ich, in einem vollkommen analogen Falle, es nicht vorziehen, den gleichen Weg einzuschlagen?

6. Unter solchen Umständen kann es offenbar unmöglich wahr seyn, was Stöckl in seiner Schrift später (S. 17) hervorhebt: nämlich, daß meine „Definition der schönen Kunst im Allgemeinen" mißlungen sey, „das räche sich denn auch wieder in den Definitionen" die in meiner „Aesthetik" für die einzelnen schönen Künste gegeben werden. Wie soll denn eine Definition üble Folgen nach sich ziehen, die gar nicht existirt? Ueberdies habe ich meine Definitionen der einzelnen schönen Künste ja keineswegs aus dem vorher erwähnten „Princip" abgeleitet, sondern, unter Beiziehung von Lehren der Offenbarung und der Metaphysik, jede Definition für sich von der concreten historischen Erscheinung derjenigen Kunst abstrahirt, deren Wesen sie ausdrücken soll. Mein verehrter Gegner scheint fort und fort in der Voraussetzung befangen, als hätte ich überall nach der einmal herrschenden Schablone gearbeitet. Aber ich hatte erkannt, daß eben diese Schablone unbrauchbar sey, und war der Ansicht, es würden sich richtigere und für das Leben brauchbarere Resultate er-

---

bedeutenden ästhetischen Werth, und wo die Umstände es erlauben, durch hervorragende Schönheit auszeichnen." Und gegen diese Definition, obgleich sie kein einziges Element enthält das nicht in dem „Princip" läge, kann man keineswegs das einwenden, was Stöckl (S. 10 f. seiner Schrift) hinsichtlich des von ihm für eine Definition gehaltenen „Princips" zu beweisen sucht, daß sie nämlich nicht eine „das Wesen der Sache ausdrückende" Definition sey, sondern nur eine beschreibende. Man vergleiche Thom. S. 1. 2. p. q. 55. a. 4. In II. Dist. 27. q. 1. a. 2.

[1] Man vergleiche oben S. 134* f. (2. Aufl. S. 446 f.)

geben, wenn ich mich von jener Anschauung leiten ließe, welche der Definition des Aristoteles von der Tragödie zu Grunde liegt. (Vgl. 6* f., 2. Aufl. S. 326 f.)

7. Auf derselben Voraussetzung, ich hätte in dem wiederholt bezeichneten Princip eine „Definition der schönen ‚Kunst'" geben wollen, ruht ebenfalls die ganze, fast neun Seiten (9—17) füllende Argumentation Stöckls gegen das von mir eingeschlagene Verfahren. Da dem Gesagten zufolge die Voraussetzung irrig ist, so verliert offenbar diese Argumentation ihre Bedeutung. Deßungeachtet glaube ich namentlich auf Einen Punkt derselben noch kurz eingehen zu sollen.

„Fürs erste", schreibt Stöckl (S. 9 f.), „wird hier[1] der Begriff der ästhetischen Kunst von der ‚Aufgabe' abgeleitet, welche die einzelnen Künste haben. Seite 728 stellt Jungmann ausdrücklich den Satz auf: ‚Die Aufgabe einer Kunst muß man angeben, wenn man ihr Wesen bestimmen will.' So wird also das Gleiche auch von der ästhetischen Kunst im Allgemeinen gelten, und die obige Definition leitet auch in der That aus der den einzelnen Künsten eigenthümlichen Aufgabe die characteristischen ‚Merkmale' der schönen Künste ab.

Aber sollte das wirklich die richtige Methode seyn? Auf anderen Gebieten gilt ja überall das umgekehrte Gesetz. Man muß zuerst das Wesen eines Dinges feststellen; dann kann man erst die ‚Aufgaben' welche demselben obliegen, daraus ableiten. Ich kann doch z. B. aus den ‚Aufgaben' welche dem Menschen in diesem Leben obliegen, nicht das Wesen des Menschen ableiten; ich muß vielmehr zuerst über das Wesen des Menschen und seine wesentlichen Beziehungen im Reinen seyn, dann erst kann ich daraus die ‚Aufgaben' die er hat, eruiren ... Sollte nun wirklich dieses Gesetz auf die ästhetische Kunst nicht anwendbar seyn? Sollte in Bezug auf die ästhetische Kunst wirklich gerade das gegentheilige Gesetz gelten — das Gesetz nämlich, daß nicht aus dem Wesen derselben deren ‚Aufgabe', sondern aus der ‚Aufgabe' deren Wesen abzuleiten sey? Wir können uns davon nicht überzeugen."

Fassen wir zunächst den dritten Satz des zweiten Alinea ins Auge: „Man muß zuerst das Wesen eines Dinges feststellen; dann kann man erst die ‚Aufgaben' welche demselben obliegen, daraus ableiten." Mit dieser Forderung bin ich vollkommen einverstanden, — für alle Fälle wo es eben nicht unmöglich ist, bevor man die Aufgabe oder den Zweck des Dinges kennt, das Wesen desselben festzustellen. Es gibt Dinge die lediglich um eines Anderen willen da sind, und es gibt wiederum Dinge bei denen das nicht der Fall ist. Das Wesen der Letzteren läßt sich erkennen, ohne daß vorher ihre Aufgabe feststände; die Eigenartigkeit von

[1] nämlich in dem oben, S. 6*, von mir gegebenen Princip, welches Stöckl für eine Definition der schönen „Kunst" hält.

Dingen hingegen die lediglich um eines Anderen willen da sind, bestimmt sich ontologisch wesentlich nach diesem Anderen, und kann darum auch nicht logisch festgestellt werden, ohne daß zuerst dieses Andere bestimmt wäre. Dinge dieser letzten Art nun sind namentlich die Vermögen *(potentiae)* und die Fähigkeiten *(habitus)*. Darum hat die Logik vollkommen Recht, wenn sie die Anweisung gibt, Vermögen und Fähigkeiten seyen dadurch zu definiren, daß man den Act, die Thätigkeit angibt, welche der Ordnung der Weisheit Gottes gemäß ihre Bestimmung bildet, — oder mit anderen Worten, wer die Definition eines Vermögens oder einer Fähigkeit geben will, der habe genau die Aufgabe zu bezeichnen, welcher, der Offenbarung oder der natürlichen Erkenntniß zufolge, das Vermögen oder die Fähigkeit dienen soll [1].

Bekanntlich fällt nun jede Kunst unter den Gattungsbegriff „Fähigkeit", genauer, „ausgebildete Fähigkeit" (vgl. Bd. 1. S. 10). Es muß somit allerdings für jede Kunst — also auch für „die ästhetische" — das Gesetz gelten, daß ihr Wesen sich nur bestimmen läßt, nachdem zunächst ihre Aufgabe festgestellt ist. Und darum ist es keineswegs sehr wissenschaftlich gesprochen, wenn Stöckl in seiner polemischen Schrift (S. 34) sagt: „Der nächste Zweck der ästhetischen Kunstschöpfung ergibt sich ganz von selbst aus dem Wesen der ästhetischen Kunst"; und gleichfalls darum hatten wir Grund, sein oben (S. 611*) erwähntes Verfahren auffallend zu finden.

Kommen wir hiernach auf einen anderen Punkt in der vorher mitgetheilten Stelle aus der Schrift meines verehrten Gegners. In dem zweiten Satze derselben wird ein Satz aus der zweiten Auflage dieses Buches wiedergegeben, aber nicht allein außerhalb des Zusammenhanges, sondern auffallender Weise überdies auch unvollständig. Vollständig lautet der Satz nämlich so: „Die Aufgabe einer Kunst muß man angeben, wenn man ihr Wesen bestimmen will, nicht ihre Mittel aufzählen." So findet der Leser den Satz oben, S. 430*, und genau so steht derselbe in der zweiten Auflage auf der von Stöckl citirten Seite 728. Der Verfasser der polemischen Broschüre hat sich erlaubt, das Wort „Wesen" zu unterstreichen, und überdies die vier letzten Worte wegzulassen. Die Richtigkeit des Satzes, wie derselbe vollständig und im Zusammenhange erscheint, dürfte, namentlich nach dem vorher Gesagten, doch wohl nicht bezweifelt werden wollen [2]. Dagegen mag man sich wundern, wie der verdiente

---

[1] Man vergleiche hierzu: Thom. S. 1. 2. p. q. 54. a. 2. q. 60. a. 1. q. 63. a. 4. 2. 2. p. q. 58. a. 1. 1. p. q. 77. a. 3. Tongiorgi, Inst. Phil. vol. 1. n. 134.

[2] Ich habe den nämlichen Gedanken auch an einer früheren Stelle, S. 389* (2. Aufl. S. 688), einer verfehlten Definition der oratorischen Beredtsamkeit gegenüber, geltend gemacht. Die dort getadelte Definition findet sich auch bei Stöckl, „Grundriß der Rhetorik" (2. Aufl.) S. 127.

Gelehrte vergessen konnte, daß in seiner Definition der schönen „Kunst" er selber nach dem in Rede stehenden Grundsatze vorgegangen ist [1]. Und sollte es ihm unbekannt seyn, daß Aristoteles, Cicero, Quintilian, Augustin, Kleutgen, wo sie die höhere Beredtsamkeit definiren, das gleichfalls thun? —

Den Bemerkungen in N. 8 u. 9 (S. 14—17) der polemischen Schrift kann ich nach dem bisher Gesagten einen Anspruch auf weitere Berücksichtigung nicht zugestehen. Denn daß z. B. nicht, wie Stöckl (S. 15) lehrt, „Stein, Holz, Erz, Gyps, Farbe u. s. w. die Darstellungsmittel der bildenden Künste" sind, sondern die Gestalt, das weiß doch, ohne daß ich es hier erst sage, ein Jeder, der überhaupt über Fragen der Aesthetik zu urtheilen berechtigt ist. Leser welche etwa die polemische Schrift in Händen haben, will ich nur noch aufmerksam machen, daß mein Princip gegen welches Stöckl kämpft, wie ich oben, S. 8*. 14*. (2. Aufl. S. 328. 334) ausdrücklich gesagt, und später, S. 400* f. 561*. (2. Aufl. S. 699 f. 856) wiederholt habe, „zwei Merkmale angibt, welche jeder schönen Kunst eigen seyn müssen", und daß darum eine Kunst welche Eines dieser Merkmale besitzt, „dadurch allein noch keineswegs Anspruch darauf hat, als ‚schöne' Kunst zu gelten". Deßungeachtet trennt Stöckl die zwei Merkmale von einander, und glaubt die Unrichtigkeit des Princips nachzuweisen, indem er seinen Lesern klagt, daß weder das eine noch das andere Merkmal, jedes für sich genommen, ihn „über das Specificum der ästhetischen Kunst aufgeklärt habe". Das Letztere ist begreiflich.

[1] Man vergleiche Stöckl, Grundriß der Aesthetik (2. Aufl.) S. 25. Ueber Wesen und Zweck der ästhetischen Kunst S. 8.

Anmerkungen.

276. (S. 4.) (Illae artes) quae ordinantur ad opera per corpus exercita, sunt quodammodo serviles, in quantum corpus serviliter subditur animae, et homo secundum animam est liber. Thom. S. 1. 2. p. q. 57. a. 3. ad 3.

Die hier ausgesprochene Ansicht über den Ursprung der Bezeichnung (ars *libera* und *servilis*) können wir dahingestellt seyn lassen; man hat darüber schon genug verhandelt. Vgl. z. B. Krug, Aesth. §. 59. Anmerk. 1.

277. (S. 9.) Omnium rerum atque artium primitiae atque, ut ita dicam, flos delibatus Deo debentur. Et totius poeseos (quae quasi divinior quaedam eloquentia est, et velut lingua angelorum) non alius usus potior et olim creditus fuit inter ipsa artis incunabula, et nunc quoque videri debet, quam hymnos canere et Dei laudes quam exquisitissime celebrare. Idem de musica iudicari debet quae poeseos soror gemella est; et non alia in re excellentes architecti artem suam, principes magnificentiam, rectius ostentant, quam in templis aut basilicis, aliisque operibus quae ad honorem Dei et pias causas destinentur, exstruendis atque procurandis. Leibnit. System. Theologic. ed. Lacroix (Lutet. Paris. 1845.) p. 47.

278. (S. 10.) Ἡ μὲν οἰκεία ἡδονὴ ἐξακριβοῖ τὰς ἐνεργείας, καὶ χρονιωτέρας καὶ βελτίους ποιεῖ. Arist. Ethic. Nicom. l. 10. c. 5.

279. (S. 13.) Hoc tibi dictum
Tolle memor: certis medium et tolerabile rebus
Recte concedi: consultus iuris et actor
Causarum mediocris abest virtute diserti
Messalae, nec scit quantum Cascellius Aulus:
Sed tamen in pretio est; *mediocribus esse poetis*
Non homines, non Dî, non concessere columnae.
Ut gratas inter mensas symphonia discors,
Et crassum unguentum, et Sardo cum melle papaver
Offendunt; poterat duci quia coena sine istis:
Sic animis natum inventumque poema iuvandis
Si paulum a summo decessit, vergit ad imum.
Hor. ep. ad Pisones v. 367. sqq.

Die Uebersetzung haben wir nach Wieland gegeben.

280. (S. 14.) Κεῖται δ' ἡμῖν, τὴν τραγῳδίαν τελείας καὶ ὅλης πράξεως εἶναι μίμησιν, ἐχούσης τι μέγεθος. Arist. de arte poet. ed. Buhle cap. 8. vulg. 7. n. 2.

281. (S. 25.) Phidias diis quam hominibus efficiendis melior artifex creditur, in ebore vero longe citra aemulum, vel si nihil nisi Minervam Athenis aut Olympium in Elide Iovem fecisset, cuius pulchritudo adiecisse aliquid etiam receptae religioni videtur; adeo maiestas operis deum aequavit. Quintil. Instit. orat. 12. c. 10. n. 9.

282. (S. 40.) Erasmus verurtheilt auf das Schärfste die Anschauung jener Gelehrten, welche, wo es sich um die Darstellung übernatürlicher Wahrheiten handelte, an die Stelle der von den Kirchenschriftstellern ausgebildeten Sprache jene des goldenen Zeitalters der lateinischen Literatur gesetzt sehen wollten. Und um den Widersinn dieser Forderung greifbar hervortreten zu lassen, gibt er zunächst den folgenden Satz:

Iesus Christus, Verbum et Filius aeterni Patris, iuxta prophetias venit in mundum, ac factus homo, sponte se in mortem tradidit, ac redemit Ecclesiam suam, offensique Patris iram avertit a nobis eique nos reconciliavit, ut per gratiam fidei iustificati et a tyrannide diaboli liberati, inseramur Ecclesiae, et in Ecclesiae communione perseverantes, post hanc vitam consequamur regnum coelorum.

In der classischen Sprache Roms ausgedrückt, fährt Erasmus dann fort, müßte dieser Satz etwa so lauten:

Optimi maximique Iovis Interpres ac Filius, Servator Rex, iuxta vatum responsa ex Olympo devolavit in terras, et hominis assumpta figura, sese pro salute Reipublicae sponte devovit Diis manibus; atque ita Rempublicam suam asseruit in libertatem, ac Iovis Optimi maximi vibratum in nostra capita fulmen restinxit, nosque cum illo redegit in gratiam, ut persuasionis munificentia ad innocentiam reparati, et a sycophantis dominatu manumissi, cooptemur in civitatem, et in Reipublicae societate perseverantes, quum fata nos evocarint ex hac vita, in Deorum immortalium consortio rerum summa potiamur.

Wer zu urtheilen versteht, der dürfte diesen Beweis ohne Zweifel schlagend finden. Das im J. 1853 zu Amiens gehaltene Provincialconcil von Rheims sprach darum mit vollem Rechte den Satz aus: Opinio, qua uti *barbara* despicitur lingua illa, quae apud excellentissimos Patres usitata, ab ipsa Ecclesiae liturgia est consecrata, reiicienda est uti *non minus a decentia quam a veritate abhorrens,* et in sanctam Ecclesiam contumeliosa. Acta et decr. Conc. Prov. Rhemens. in civitate Ambianensi (Ambiani 1853) pag. 59. (Bei D'Avanzo, Lettera intorno all' insegnamento misto degli autori classici cristiani e pagani. Torino, Marietti, 1875, pag. 16. 37.)

283. (S. 45.) Le véritable beau, le beau idéal de tous les arts libéraux, ne se trouve que dans la haute sphère du culte, de la langue, des idées, des sentimens et des images de la religion. Maury, Essay sur l'éloquence de la chaire, 1, XXI.

284. (S. 70.) In imaginum sacro usu omnis lascivia vitetur, ita ut procaci venustate imagines non pingantur nec ornentur. Conc. Trid. Sess. 25. *De invocatione et veneratione et reliquiis Sanctorum, et sacris imaginibus.*

285. (S. 70.) Ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur, . . arceant. Conc. Trid. Sess. 22. *Decr. de observand. et evitand. in celebrat. Missae.*

286. (S. 93.) „Die Fornarina in der Gallerie Barberini ist wahrscheinlich identisch mit der ‚donna nuda ritratta dal vivo, mezza figura di Raffaele', welche

sich im Jahre 1595 im Besitze der Gräfin von Santa Fiora in Rom befand. In der ‚Nota delli musei, librerie, galerie', Rom 1664. S. 9, wird das Bildniß im Pal. Barberini bereits als Geliebte Raffaels angeführt: ‚il ritratto di Clemente VII. giovanetto, et *l' altro della innamorata di Raffaele d' Urbino,* ambedue di sua mano'." Springer, S. 509. (Cit. 91 *.)

287. (S. **94.**) Fuit et Arellius Romae celeber paulo ante divum Augustum: nisi flagitio insigni corrupisset artem, semper alicuius feminae amore flagrans, et ob id deas pingens, sed dilectarum imagine. Itaque in pictura eius scorta numerabantur. Plin. Natural. Hist. l. 35. c. 37.

288. (S. **137.**)

Centuriae seniorum agitant expertia frugis;
Celsi praetereunt austera poemata Rhamnes:
Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci,
Lectorem delectando pariterque monendo.
Hic meret aera liber Sosiis; hic et mare transit,
Et longum noto scriptori prorogat aevum.

Horat. ad Pison. v. 341. sqq.

289. (S. **104.**)

Ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν, ἐτύμοισιν ὁμοῖα·
Ἴδμεν δ', εὖτ' ἐθέλωμεν, ἀληθέα μυθήσασθαι.

Hesiod. de Generat. deor. v. 27. 28.

290. (S. **108.**) „Pictoribus atque poetis
Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas".
Scimus, et hanc veniam petimusque damusque vicissim:
Sed non ut placidis coeant immitia; non ut
Serpentes avibus geminentur, tigribus agni.

Hor. ep. ad Pison. v. 9. sqq.

Ficta voluptatis causa sint proxima veris,
Nec, quodcunque volet, poscat sibi fabula credi,
Neu pransae Lamiae vivum puerum extrahat alvo.

Ibid. v. 338. sqq. (Die Uebersetzung nach Wieland.)

291. (S. **118.**)

Tu, quid ego, et populus mecum desideret, audi.
Si plausoris eges aulaea manentis, et usque
Sessuri, donec cantor, Vos plaudite, dicat:
Aetatis cuiusque notandi sunt tibi mores,
Mobilibusque decor naturis dandus et annis.

Hor. ad Pisones v. 153. sqq.

Si dicentis erunt fortunis absona dicta,
Romani tollent equites peditesque cachinnum.
Intererit multum, Davusne loquatur an herus:
Maturusne senex, an adhuc florente iuventa
Fervidus; an matrona potens, an sedula nutrix;
Mercatorne vagus, cultorne virentis agelli;
Colchus an Assyrius, Thebis nutritus an Argis.

Hor. l. c. v. 112. sqq.

292. (S. 119.)

Si quid inexpertum scenae committis, et audes
Personam formare novam, servetur ad imum
Qualis ab incepto processerit, et sibi constet.
Difficile est proprie communia dicere.

Hor. ep. ad Pis. v. 125. sqq.

293. (S. 122.)

Aut famam sequere, aut sibi convenientia finge.
Scriptor honoratum si forte reponis Achillem,
Impiger, iracundus, inexorabilis, acer,
Iura neget sibi nata, nihil non arroget armis;
Sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino,
Perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes.

Hor. ad Pison. v. 119. sqq.

294. (S. 131.) Ἐποποιΐα δὴ, καὶ ἡ τῆς τραγῳδίας ποίησις, καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ, καὶ τῆς αὐλητικῆς ἡ πλείστη, καὶ κιθαριστικῆς, πᾶσαι τυγχάνουσιν οὖσαι μίμησις τὸ σύνολον. Arist. de arte poet. ed. Buhle cap. 2. vulg. 1. n. 1.

295. (S. 131.) „ἤθη καὶ πάθη καὶ πράξεις“. Arist. l. c. n. 4.

296. (S. 132.)

Respicere exemplar vitae morumque iubebo
Doctum *imitatorem,* et *veras* hinc ducere voces.

Hor. ad Pis. v. 317.

297. (S. 132.) Eum enim (Eupompum) interrogatum, quem sequeretur antecedentium, dixisse, demonstrata hominum multitudine, *naturam ipsam imitandam esse,* non artificem. Plin. Natural. Histor. 34. c. 19. n. 6.

298. (S. 132.) Τότε γὰρ ἡ τέχνη τέλειος, ἡνίκ᾽ ἂν φύσις εἶναι δοκῇ. Longin. de sublimit. sect. 22.

299. (S. 133.) Wir können hierher die folgenden Worte des heiligen Thomas ziehen, obgleich sie dem Zusammenhange nach zunächst einen andern Gegenstand betreffen: In his quae fiunt a natura, et arte, eodem modo operatur ars, et per eadem media, quibus et natura: . . . unde et ars dicitur imitari naturam. De verit. q. 11. a. 1. c.

300. (S. 159.) Μώσικα δὲ, καὶ ἁ ταύτας ἁγεμὼν φιλοσοφία, ἐπὶ τᾷ τᾶς ψυχᾶς ἐπανορθώσει ταχθεῖσαι ὑπὸ θεῶν τε καὶ νόμων, ἐθίζοντι καὶ πείθοντι, τὰ δὲ καί ποτ᾽ ἀναγκάζοντι, τὸ μὲν ἄλογον τῳ λογικῷ πείθεσθαι· θυμὸν μὲν πρᾶον εἶμεν, ἐπιθυμίαν δὲ ἐν ἀρεμήσει, ὡς μὴ δίχα λόγου κινέεσθαι, μηδὲ μὰν ἀτρεμίζειν τῷ νῷ ἐκκαλεομένῳ ἢ ποτὶ ἔργα ἢ ποτὶ ἀπολαυσίας. Tim. Locr. bei F. L. Stolberg, „Die Insel“, I. Buch, Schluß. (Bd. 3. S. 261.)

301. (S. 165.) Quam aliam ob causam legimus vel audimus historias, quam ut imagines earum in memoria nostra depingantur? Sed eae quum admodum fluxae sint, nec semper distinctae satis et lucidae, pro magno Dei munere ars pingendi sculpendique habenda est, quo imagines durabiles nanciscimur quibus res accuratissime et vivacissime, addo et pulcherrime exprimuntur, quarum inspectione, (quum originalia semper consulere non liceat,) imagines internae renoventur, et, quasi sigillo cerae applicato, profundius menti imprimantur. Et quum tam excellens sit usus imaginum, ubinam

quaeso rectius adhibebitur, quam ubi maxime utile est imagines memoriae nostrae durabilissimas atque efficacissimas esse, hoc est, in negotio pietatis ac divini honoris? Praesertim quum supra monuerimus, *omnium artium et scientiarum (adeoque et picturae) usum in colendo Deo potissimum elucere debere.* Leibnit. pag. 50. (Cit. 617*. n. 277.)

302. (S. **170.**) Noi siamo per la grazia di Dio manifestatori agli uomini grossi che non sanno lettera, delle cose miraculose, operate per virtù e in virtù della santa fede. Gaye, Carteggio d'artisti, tom. 2. p. 1. Bei Lasaulx, S. 270. (Cit. 19*.)

Das angeführte Statut gehört dem Jahre 1355 an. Die Satzungen der Malerzunft zu Siena „enthalten Vorschriften voll bewunderungswürdiger Weisheit für die Werke der Künstler und für die Ehre der Kunst". (Chavin de Malan, Geschichte der heiligen Katharina von Siena.)

303. (S. **171.**)

Nam castum esse decet pium poetam
Ipsum; versiculos nihil necesse est,
Qui tum denique habent salem et leporem,
Si sunt molliculi, ac parum pudici,
Et, quod pruriat, incitare possunt:
Non dico pueris, sed his pilosis,
Qui duros nequeunt movere lumbos.

Catull. carm. 16. v. 5—11.

304. (S. **175.**) Ad quem accedentes, lapidem vivum, ab hominibus quidem reprobatum, a Deo autem electum et honorificatum, et ipsi tamquam lapides vivi superaedificamini, domus spiritualis. 1. Petr. 2, 4. 5.

. . ut scias, quomodo oporteat te in domo Dei conversari, quae est Ecclesia Dei vivi, columna et firmamentum veritatis. 1. Tim. 3, 15.

Christus vero tamquam filius in domo sua; quae domus sumus nos, si fiduciam et gloriam spei usque ad finem firmam retineamus. Hebr. 3, 6. cfr. 10, 21.

Ergo iam non estis hospites et advenae, sed estis cives sanctorum et domestici Dei: superaedificati super fundamentum Apostolorum et Prophetarum, ipso summo angulari lapide Christo Iesu. Eph. 2, 19. 20.

305. (S. **176.**) Ecclesiarum alia est corporalis, in qua videlicet divina officia celebrantur; alia spiritualis, quae est fidelium collectio. . . Ecclesia autem materialis spiritualem designat. Durand. Rat. div. offic. 1. c. 1. 1. n. 1. 2.

Siquidem Ecclesia materialis, in qua populus ad laudandum Deum convenit, sanctam significat Ecclesiam, quae in coelis vivis ex lapidibus construitur. Durand. l. c. 1. c. 1. n. 9.

306. (S. **176.**) Regulariter hoc Sacramentum (Eucharistia) celebrari debet in domo, *per quam significatur Ecclesia,* secundum illud 1. Tim. 3, 15.: Ut scias, quomodo oporteat te in domo Dei conversari, quae est Ecclesia Dei vivi. Thom. S. 3. p. q. 83. a. 3. ad 1.

Domus in qua hoc Sacramentum celebratur, *Ecclesiam significat* et ecclesia nominatur. Thom. l. c. ad 2.

307. (S. **176.**) Omnipotentem Deum, fratres carissimi, *in cuius domo* multae sunt mansiones, supplices deprecemur . . . Pont. Rom. *de bened. et impos. primar. lapid. pro Eccl. aedif.*

308. (S. 176.) Deus, qui ex omnium cohabitatione Sanctorum *aeternum* Maiestati tuae condis *habitaculum* . . . Pont. Rom. l. c.

309. (S. 176.) Ambulate Sancti Dei, ingredimini in *civitatem* Domini. Pont. Rom. *de Eccl. Dedic.*

310. (S. 176.) Lapides pretiosi omnes muri tui, et turres Ierusalem gemmis aedificabuntur. Pont. Rom. l. c.

311. (S. 177.) Haec est Ierusalem, civitas illa magna coelestis, ornata tamquam sponsa Agni: quoniam tabernaculum facta est, Alleluia. Portae eius non claudentur per diem, nox enim non erit in ea. Pontif. Rom. l. c.

312. (S. 177.) Plateae tuae, Ierusalem, sternentur auro mundo, Alleluia, et cantabitur in te canticum laetitiae, Alleluia: et per omnes vicos tuos dicetur ab universis, Alleluia, Alleluia. Luce splendida fulgebis, et omnes fines terrae adorabunt te. Pont. Rom. l. c.

313. (S. 177.) Terribilis est locus iste: hic domus Dei est, et porta coeli: et vocabitur aula Dei. Missal. Rom. *In dedicat. Eccl.* Intr. Cfr. Ant. ad Magn. in 2. Vesp., et Gen. 28, 12—19.

314. (S. 177.) Deus, qui de vivis et electis lapidibus aeternum Maiestati tuae praeparas habitaculum . . Missal. Rom. *In annivers. dedic. Eccl.* Postcomm.

315. (S. 178.) Coelestis Urbs Ierusalem,
Beata pacis visio,
Quae celsa de viventibus
Saxis ad astra tolleris,
Sponsaeque ritu cingeris
Mille Angelorum millibus.

O sorte nupta prospera,
Dotata Patris gloria,
Respersa Sponsi gratia,
Regina formosissima,
Christo iugata Principi,
Coeli corusca Civitas.

Hic margaritis emicant,
Patentque cunctis ostia:
Virtute namque praevia
Mortalis illuc ducitur,
Amore Christi percitus
Tormenta quisquis sustinet.

Scalpri salubris ictibus,
Et tunsione plurima,
Fabri polita malleo
Hanc saxa molem construunt,
Aptisque iuncta nexibus
Locantur in fastigio.

Brev. Rom. in Dedic. Eccl. ad Vesp.

316. (S. 179.) In quo omnis aedificatio constructa crescit in templum sanctum in Domino: in quo et vos coaedificamini in habitaculum Dei in Spiritu. Eph. 2. 21. 22. (cfr. n. 304.)

Ecclesiae duae potissimum sunt partes: quarum altera triumphans, altera militans vocatur . . . Neque ideo tamen duas esse Ecclesias censendum est: sed eiusdem Ecclesiae, ut antea diximus, partes duae sunt, quarum una antecessit, et coelesti patria iam potitur: altera in dies sequitur, donec aliquando cum Salvatore nostro coniuncta in sempiterna felicitate conquiescat. Catech. Rom. part. 1. cap. 10. n. 5.

317. (S. 179.) Alto ex Olympi vertice
Summi Parentis Filius,
Ceu monte desectus lapis
Terras in imas decidens,
Domus supernae et infimae
Utrumque iunxit angulum.

Brev. Rom. in Dedic. Eccl. ad Laud. (Es ist eine weitere Strophe des vorher, n. 315, angeführten Hymnus.)

318. (S. 194.) Forma exaedificandae ecclesiae quum multiplex esse possit, ad eam sane deligendam, pro situs ratione proque aedificationis amplitudine, architecti periti consilium episcopus adhibere debebit. At vero illa huius aedificii ratio, *iam inde ab Apostolicis fere usque temporibus ducta, potior est, quae crucis formam exhibet,* ut plane ex sacris basilicis Romanis ad eum modum exstructis perspicitur. Illa porro aedificii rotundi species olim idolorum templis in usu fuit; sed minus usitata in populo christiano. Ecclesia igitur omnis, ac illa praesertim quae insignem structurae speciem requirit, ita exaedificanda potius erit, ut crucis instar sit: quae quum multiplex, tum oblonga esse potest; haec in frequentiori usu, reliquae minus usitatae sunt. Ea igitur quae crucis oblongae similitudinem prae se fert aedificatio, ubi potest, in omni ecclesia, vel cathedrali vel collegiata vel parochiali, quae exstruenda est, servetur. Ubi vero situs de consilio architecti aliam potius quam longam aedificii formam postulat, ad illius praescriptum modum, Episcopi iudicio comprobatum, eiusmodi structura ecclesiae fieri poterit. Acta synodalia Eccl. Mediolanen. p. II. (Brixiae 1603.) *Instruct. fabricae ecclesiast.* lib. 1. c. 2. pag. 297. s.

319. (S. 196.) Ac per hoc illa una femina non solum spiritu, verum etiam corpore, et mater est et virgo. Et mater quidem spiritu non Capitis nostri, quod est ipse Salvator, ex quo magis ipsa spiritualiter nata est: quia omnes qui in eum crediderint, in quibus et ipsa est, filii sponsi appellantur (Matth. 9, 15); sed *plane mater membrorum eius, quod nos sumus: quia cooperata est caritate, ut fideles in Ecclesia nascerentur,* quae illius Capitis membra sunt; corpore vero ipsius Capitis mater. Aug. de sancta virginitate, c. 6. n. 6.

320. (S. 206.) Ὅτι δὲ σταυρὸς ἐν τῷ Τ ἔμελλεν ἔχειν τὴν χάριν, λέγει καὶ τοὺς τριακοσίους. Δηλοῖ οὖν . . ἐν ἑνὶ (γράμματι) τὸν σταυρόν. Barn. Epist. cath. cap. 9. vers. fin.

Gedeon elegit *trecentos* viros ad praelium, us ostenderet, non in numero multitudinis, sed in sacramento crucis mundum ab incursu gravium hostium

liberandum. *Trecenti* enim in graeca T *similitudinem crucis ostendunt.* Aug. serm. 108. de temp.

Sed sicut ille (Abraham) non multitudine nec virtute legionum, sed iam tum *in sacramento crucis, cuius figura per literam graecam* T *numero trecentorum exprimitur,* adversarios principes debellavit; cuius mysterii virtute, *trecentis* in longum texta cubitis, superavit arca diluvium, ut nunc Ecclesia hoc saeculum supernavigat: ita et nos, non nostris opibus aut viribus freti, sed unica Crucifixi scientia, elevemus ad ipsum oculos nostros, ut „mirificet super nos misericordias suas, qui salvos facit sperantes in se". Paulin. Nolan. Epist. 24. n. 23.

Cfr. Tertull. adv. Marcion. l. 3. c. 4. Ambros. de fide ad Gratian. Prolog. De Abraham l. 1. c. 3. In Luc. l. 6. c. 7.

321. (S. 210.) „Hanc basilicam *in honorem sanctae et victoriosissimae Crucis* . . . institutam," — „hanc ecclesiam quam . . *in honorem sanctae Crucis* et memoriam sancti tui N. consecramus" — diese und ähnliche Formeln kehren im römischen Pontificale (De ecclesiae dedicatione) mehrmals wieder.

322. (S. 224.) De ratione imaginis est similitudo. Non tamen quaecunque similitudo sufficit ad rationem imaginis, sed similitudo quae est in specie rei, vel saltem in aliquo signo speciei. Signum autem speciei in rebus corporeis maxime videtur esse figura. Videmus enim quod diversorum animalium secundum speciem, sunt diversae figurae, non autem diversi colores. Unde si depingatur color alicuius rei in pariete, non dicitur esse imago, nisi depingatur figura. Sed neque ipsa similitudo speciei sufficit vel figurae: sed requiritur ad rationem imaginis origo; quia, ut Augustinus dicit in lib. 83 Quaestionum, quaest. 74. post init., *unum ovum non est imago alterius, quia non est de illo expressum.* Ad hoc ergo quod vere aliquid sit imago, requiritur quod ex alio procedat, simile ei in specie, vel saltem in signo speciei. Thom. S. 1. p. q. 35. a. 1. c.

323. (S. 224.) Daß die *ratio originis,* welche Thomas fordert, zwischen dem Original und dem Nachbild immer besteht, ist offenbar. Thomas selbst drückt jenes Verhältniß der „origo qua (imago) ex alio procedat", sowohl in der angeführten Stelle aus dem heiligen Augustin als anderswo, auch so aus: *quod sit (imago) ex alio expressa.* S. 1. p. q. 93. a. 1. c.

324. (S. 226.) Ἔστιν οὖν ἡ τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, . . δρώντων, καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας . . . Arist. de arte poet. ed. Buhle cap. 7. vulg. 6. n. 2.

325. (S. 277.) Περὶ μὲν οὖν τραγῳδίας καὶ τῆς ἐν τῷ πράττειν μιμήσεως ἔστω ἡμῖν ἱκανὰ τὰ εἰρημένα. Περὶ δὲ τῆς διηγηματικῆς καὶ ἐν ἑξαμέτρῳ μιμητικῆς, κ. τ. λ. Arist. l. c. cap. 24. vulg. 23. n. 1.

326. (S. 227.) Ἐν δὲ τῇ ἐποποιΐᾳ, διὰ τὸ διήγησιν εἶναι, κ. τ. λ. Εἰ γάρ τις ἐν ἄλλῳ τινὶ μέτρῳ διηγηματικὴν μίμησιν ποιοῖτο, κ. τ. λ. Περιττὴ γὰρ καὶ ἡ διηγηματικὴ μίμησις τῶν ἄλλων. Arist. l. c. cap. 25. vulg. 24. n. 4. 5. 6.

327. (S. 227.) . . . πράττοντες γὰρ μιμοῦνται καὶ δρῶντες ἄμφω. Ὅθεν καὶ δράματα καλεῖσθαί τινες αὐτά φασιν, ὅτι μιμοῦνται δρῶντες. Arist. l. c. cap. 4. vulg. 3. n. 2.

328. (S. 263.) Quonam mentem suam dirigens, vultum Iovis propemodum ex ipso coelo petitum eboris lineamentis esset amplexus. Valer. Max. l. 3. c. 7. „Externa" n. 4.

329. (S. 263.)

Ἦ, καὶ κυανέῃσιν ἐπ' ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων.
Ἀμβρόσιαι δ' ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος
Κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο· μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὄλυμπον.

Il. 1, 528. sqq.

330. (S. 268.)

Ἐκ ζωῆς με θεοὶ τεῦξαν λίθον· ἐκ δὲ λίθοιο
Ζωὴν Πραξιτέλης ἔμπαλιν εἰργάσατο.

F. Jacobs, Anthol. gr. tom. 4. p. 181.

331. (S. 268.)

Excudent alii *spirantia* mollius aera,
Credo equidem, *viros* ducent de marmore *voltus*,
Orabunt causas melius, coelique meatus
Describent radio, et surgentia sidera dicent:
Tu regere imperio populos, Romane, memento;
Hae tibi erunt artes: pacisque imponere morem,
Parcere subiectis, et debellare superbos.

Virg. Aen. 6. v. 848. sqq.

332. (S. 280.) Bei Apulejus heißt es: „palmulis in alternas digitorum vicissitudines connexis ubertim flebam"; und von der heiligen Scholastica schreibt Gregor der Große: „insertas digitis manus super mensam posuit". (Dial. 2. c. 33. Brev. Rom. 10. Febr. lect. 4.)

333. (S. 299.) Effigies hominum non solebant exprimi, nisi aliqua illustri causa perpetuitatem merentium, primo sacrorum certaminum victoria, maximeque Olympiae: ubi omnium qui vicissent, statuas dicari mos erat. Eorum vero qui ter ibi superavissent, ex membris ipsorum similitudine expressa, quas *iconicas* vocant. Plin. Histor. Natural. 34. cap. 9.

334. (S. 301.) Νοῦν χρὴ θεᾶσθαι, νοῦν· τί τῆς εὐμορφίας
ὄφελος, ὅταν τις μὴ φρένας καλὰς ἔχῃ;

Euripides ap. Stobaeum, Florileg. 66, 1.

335. (S. 305.)

Τὰν Κνιδίαν Κυθέρειαν ἰδών, ξένε, τοῦτο μὲν εἴποις·
αὐτὰ καὶ θνατῶν ἄρχε καὶ ἀθανάτων.
Τὰν δ' ἐνὶ Κεκροπίδαις δορυθαρσέα Παλλάδα λεύσσων,
αὐδάσεις· ὄντως βουκόλος ἦν ὁ Πάρις. (Hermodor.)

Ἀφρογενοῦς Παφίης ζάθεον περιδέρκεο κάλλος,
καὶ λέξεις· αἰνῶ τὸν Φρύγα τῆς κρίσεως.
Ἀτθίδα δερκόμενος πάλι Παλλάδα, τοῦτο βοήσεις·
ὡς βούτης ὁ Πάρις τήνδε παρετρόχασε.

Fr. Jacobs, Anthol. gr. tom. 1. pag. 193. tom. 4. pag. 168.

336. (S. 306.) „τὸ σεμνὸν καὶ μεγαλότεχνον καὶ ἀξιωματικόν".

Dionys. Halicarn. de Isocrate p. 542.

„τὸ μεγαλεῖον καὶ τὸ ἀκριβὲς ἅμα". Demetr. de elocut. 14.

337. (S. 306.) Singulari opere artificioque perfectum . . . propter eximiam pulchritudinem . . . Cic. de signis c. 33. n. 72.

338. (S. 306.) Erat admodum amplum et excelsum signum cum stola; verumtamen inerat in illa magnitudine aetas atque habitus virginalis. Sagittae pendebant ab humero: sinistra manu retinebat arcum: dextra ardentem facem praeferebat. Cic. l. c. c. 34. n. 74.

339. (S. 326.) Idcirco enim pictura in Ecclesiis adhibetur, ut hi qui literas nesciunt, saltem in parietibus videndo legant, quae legere in codicibus non valent. Greg. M. l. 9. epist. 105. ad Serenum Episc. Massilien. (p. 1006.)

Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus; quia in ipsa etiam ignorantes vident quid sequi debeant, in ipsa legunt qui literas nesciunt . . . Hoc sollicite fraternitas tua admoneat, ut ex visione rei gestae ardorem compunctionis percipiant, et in adoratione solius omnipotentis sanctae Trinitatis humiliter prosternantur. Greg. M. l. 11. epist. 13. ad eundem. (pag. 1100. sq.)

. . ut dum picturam illius (sc. Salvatoris nostri) vides, ad illum animo inardescas, cuius imaginem videre desideras . . Scio quidem, quod imaginem Salvatoris nostri non ideo petis, ut quasi Deum colas, sed ob recordationem Filii Dei in eius amore revalescas Greg. M. l. 9. epist. 52. ad Secundinum. (pag. 971.)

340. (S. 326.) Illud vero diligenter doceant Episcopi, per historias mysteriorum nostrae redemptionis, picturis vel aliis similitudinibus expressas, erudiri, et confirmari populum in articulis fidei commemorandis et assidue recolendis; tum vero ex omnibus sacris imaginibus magnum fructum percipi: non solum, quia admonetur populus beneficiorum et munerum, quae a Christo sibi collata sunt, sed etiam, quia Dei per Sanctos miracula et salutaria exempla oculis fidelium subiiciuntur: ut pro iis Deo gratias agant, ad Sanctorumque imitationem vitam moresque suos componant, excitenturque ad adorandum ac diligendum Deum, et ad pietatem colendam. Si quis autem his decretis contraria docuerit aut senserit, anathema sit. Conc. Trident. Sess. 25. Decr. *de invocatione et veneratione et reliquiis Sanctorum, et sacris imaginibus* (post med.)

341. (S. 328.) Imagines porro Christi, Deiparae Virginis, et aliorum Sanctorum, *in templis praesertim* habendas et retinendas, eisque debitum honorem et venerationem impertiendam . . . Conc. Trid. l. c. ante med.

342. (S. 333.) Nam et ipsius Dominicae facies carnis innumerabilium cogitationum diversitate variatur et fingitur: quae tamen una erat, quaecunque erat. Neque in fide nostra quam de Domino Iesu Christo habemus, illud salubre est quod sibi animus fingit, longe fortasse aliter quam res se habet, sed illud quod secundum speciem de homine cogitamus . . . Neque enim novimus faciem Virginis Mariae, ex qua ille, a viro intacta neque in ipso partu corrupta, mirabiliter natus est . . Credimus enim Dominum Iesum Christum natum de virgine quae Maria vocabatur. Quid sit autem virgo, et quid sit nasci, et quid sit nomen proprium, non credimus, sed prorsus novimus. Utrum autem illa facies Mariae fuerit, quae occurrerit animo quum ista loquimur aut recordamur, nec novimus omnino nec credimus. Itaque hic salva fide licet dicere, *forte talem habebat faciem, forte non talem; forte* autem *de Vir-*

gine natus est Christus, nemo salva fide christiana dixerit. Aug. de Trinitate. 8. c. 4. 5. n. 7.

343. (S. 333.) Iustin. Dial. cum Tryph. p. 181. 186. ed. Maurin. Tertullian. de carne Christi c. 9. contr. Iud. c. 14. Cypr. adv. Iud. l. 2. Clem. Al. Paedag. 3. c. 1. extr. Potter. 252. Strom. 6. c. 17. Potter. 818. Cyrill. Al. Glaphyr. in Exod. 1. n. 4. ed. Aubert. 250. Bas. in ps. 44. n. 4. 5.

Zwei dieser Zeugnisse, von Clemens und Basilius, haben wir im ersten Buche angeführt: N. 26. S. 43. und N. 82. S. 108.

344. (S. 334.) Non quo divinitas Christi hominibus comparata formosior sit: haec enim non habet comparationem; sed absque passionibus Crucis. universis pulchrior est. Hier. epist. 65. al. 140. ad Principiam virg. n. 8.

345. (S. 375.) Huic (supernaturali) divinae revelationi tribuendum quidem est, ut ea, quae in rebus divinis humanae rationi per se impervia non sunt, in praesenti quoque generis humani conditione ab omnibus expedite. firma certitudine et nullo admixto errore cognosci possint. Pius IX., sacro approbante Concilio, Const. *Dei Filius*, cap. 2. *De revelatione.*

346. (S. 377.) Ex hoc *omnes gentes*, quoniam ab illa stirpe procreatae sunt, usque adeo *tenent insitum* pudenda velare, ut quidam barbari illas corporis partes nec in balneis nudas habeant, sed cum earum tegumentis lavent. Aug. de civit. Dei 14. c. 17. extr. Cfr. Herodot. 1. c. 10.

347. (S. 380.)

Τί δῆτα θνητοὶ τἄλλα μὲν μαθήματα
μοχθοῦμεν ὡς χρὴ πάντα καὶ μαστεύομεν,
πειθὼ δὲ, τὴν τύραννον ἀνθρώποις μόνην,
οὐδέν τι μᾶλλον ἐς τέλος σπουδάζομεν,
μισθοὺς διδόντες μανθάνειν. ἵν' ἦν ποτε
πείθειν ἅ τις βούλοιτο, τυγχάνειν δ' ἅμα!
πῶς οὖν ἔτ' ἄν τις ἐλπίσαι πράξειν καλῶς;

Eurip. in Hecuba v. 814—820.

348. (S. 388.) Ergo, ut ad primum illud revertar, sit orator nobis is, qui, ut Crassus descripsit, *accommodate ad persuadendum possit dicere.* Cic. de orat. 1. c. 61. n. 260. Cfr. de invent. rhet. 1. c. 5. n. 6.

349. (S. 388.) Das ergibt sich z. B. aus den folgenden Worten, welche Cicero den Crassus sprechen läßt. Nihil dicam reconditum, nihil expectatione vestra dignum, nihil aut inauditum vobis, aut cuiquam novum. Nam principio illud, quod est homine ingenuo liberaliterque educato dignum, non negabo me ista *omnium communia et contrita* praecepta didicisse: Primum, oratoris officium esse, dicere ad persuadendum accommodate. Cic. de orat. 1. c. 31. n. 137.

350. (S. 389.) Nam quum eloquentiae sit universale officium, . . dicere apte ad persuasionem, finis autem, id quod intenderis, persuadere dicendo . . . Aug. de doctr. christ. 4. c. 25. n. 55.

351. (S. 390.) Persuadent enim dicendo, vel ducunt in id quod volunt, alii quoque, ut meretrices, adulatores, corruptores. Quint. Inst. orat. 2. c. 15.

352. (S. 392.) Siquidem et Demosthenes, quid esset in toto dicendi opere primum, interrogatus, pronuntiationi palmam dedit, eidemque secundum

ac tertium locum, donec ab eo quaeri desineret: ut eam videri posset non praecipuam, sed solam iudicasse. Quint. Inst. orat. 11. c. 3. init.

Actio, inquam, in dicendo una dominatur: sine hac summus orator esse in numero nullo potest; mediocris, hac instructus, summos saepe superare. Huic primas dedisse Demosthenes dicitur, quum rogaretur, quid in dicendo esset primum, huic secundas, huic tertias. Cic. de or. 3. c. 56. n. 213.

353. (S. **393.**) Nos autem (contra Platonem) ponimus, Deum esse causam singularis, et quantum ad formam et quantum ad materiam. Ponimus etiam, quod per divinam providentiam definiuntur omnia singularia: *et ideo oportet nos* singularium *ponere ideas.* Thom. de verit. q. 3. art. 8. c.

Si loquamur de idea proprie, secundum quod est rei eo modo quo est in esse producibilis, sic *una idea respondet singulari, speciei et generi,* individuatis in ipso singulari: eo quod Socrates, homo, et animal, non distinguuntur secundum esse. Thom. l. c. ad 2.

Genera *non possunt habere ideam aliam ab idea speciei,* secundum quod idea significat exemplar: quia nunquam genus fit nisi in aliqua specie. Similiter etiam est *de accidentibus quae inseparabiliter concomitantur subiectum,* quia haec simul fiunt cum subiecto; accidentia autem quae superveniunt subiecto, specialem ideam habent. Thom. S. 1. p. q. 15. a. 3. ad 4.

354. (S. **393.**) Malum cognoscitur a Deo non per propriam rationem, sed per rationem boni: et ideo *malum non habet in Deo ideam,* neque secundum quod idea est exemplar, neque secundum quod est ratio. Thom. S. 1. p. q. 15. a. 3. ad 1. Cfr. de verit. q. 3. a. 4. *Utrum malum in Deo ideam habeat.*

355. (S. **395.**) Intueris enim iustitiam, qua nemo male utitur. Haec inter summa bona quae in ipso sunt homine, numeratur, omnesque virtutes animi quibus ipsa recta vita et honesta constat. Nam neque prudentia, neque fortitudine, neque temperantia male quis utitur: in his enim omnibus, sicut in ipsa etiam quam tu commemorasti iustitia, recta ratio viget, sine qua virtutes esse non possunt. *Recta autem ratione male uti nemo potest.* Ista ergo magna bona sunt: sed meminisse te oportet, non solum magna, sed etiam minima bona esse non posse, nisi ab illo a quo sunt omnia bona, hoc est Deo. Id enim superior disputatio persuasit, cui toties tamque laetus assensus es. Virtutes igitur *quibus recte vivitur, magna* bona sunt; species autem quorumlibet corporum, *sine quibus recte vivi potest, minima* bona sunt; potentiae vero animi *sine quibus recte vivi non potest, media* bona sunt. Virtutibus nemo male utitur; ceteris autem bonis, id est mediis et minimis, non solum bene, sed etiam male quisque uti potest. Et ideo virtute nemo male utitur, quia opus virtutis est bonus usus istorum, quibus etiam non bene uti possumus. Nemo autem bene utendo male utitur. Aug. de libero arbitr. 2. c. 18. 19. n. 50.

356. (S. **396.**) Quidam (dicendi facultatem) etiam pravitatem quandam artis, id est κακοτεχνίαν, nominaverunt. Quint. Inst. orat. 2. c. 15.

357. (S. **396.**) Orator simile tantum veri petit; non enim bona conscientia, sed victoria litigantis, est praemium. Quint. l. c.

358. (S. **397.**) Quum ergo sit in medio posita facultas eloquii, quae ad persuadenda seu prava seu recta valet plurimum: cur non bonorum studio

comparatur, ut militet veritati, si eam mali ad obtinendas perversas vanasque causas in usus iniquitatis et erroris usurpant? Aug. de doctr. christ. 4. c. 2. n. 3.

359. (S. 397.) Qui vero affluit insipienti eloquentia. tanto magis cavendus est, quanto magis ab eo in iis quae audire inutile est, delectatur auditor, et eum quoniam diserte dicere audit. etiam vere dicere existimat. Haec autem sententia nec illos fugit, qui artem rhetoricam docendam putarunt: fassi sunt enim, sapientiam sine eloquentia parum prodesse civitatibus, eloquentiam vero sine sapientia nimium obesse plerumque, prodesse numquam. Aug. de doctr. chr. 4. c. 5. n. 7.

Sicut autem cuius pulchrum corpus et deformis est animus, magis dolendus est, quam si deforme haberet et corpus: ita qui eloquenter ea quae falsa sunt dicunt, magis miserandi sunt, quam si talia deformiter dicerent. Quid est ergo, non solum eloquenter, verum etiam sapienter dicere, nisi verba in submisso genere sufficientia, in temperato splendentia, in grandi vehementia, veris tamen rebus, quas audiri oporteat, adhibere? Sed qui utrumque non potest, dicat sapienter quod non dicit eloquenter, potius quam dicat eloquenter quod dicit insipienter. Aug. de doctr. chr. 4. c. 28. n. 61.

360. (S. 397.) Saepe et multum hoc mecum cogitavi, bonine an mali plus attulerit hominibus et civitatibus copia dicendi, ac summum eloquentiae studium. Nam quum et nostrae reipublicae detrimenta considero, et maximarum civitatum veteres animo calamitates colligo, non minimam video per disertissimos homines invectam partem incommodorum. Quum autem res ab nostra memoria propter vetustatem remotas, ex literarum monumentis repetere instituo, multas urbes constitutas, plurima bella restincta, firmissimas societates, sanctissimas amicitias intelligo quum animi ratione, tum facilius eloquentia comparatas. Ac me quidem diu cogitantem, ratio ipsa in hanc potissimum sententiam ducit, ut existimem, sapientiam sine eloquentia parum prodesse civitatibus, eloquentiam vero sine sapientia nimium obesse plerumque, prodesse nunquam. Cic. de invent. rhet. l. 1. init.

361. (S. 400.) Hinc discidium illud extitit quasi linguae atque cordis, absurdum sane et inutile et reprehendendum, ut alii nos sapere, alii dicere doceant. Cic. de orat. 3. c. 16. n. 61.

362. (S. 420.)

Segnius irritant animos demissa per aurem,
Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus.
Hor. ad Pison. v. 180. s.

363. (S. 431.) Nihil potest intrare in affectum, quod in aure, velut quodam vestibulo, statim offendit. Quint. ap. Blair lect. 13. pag. 282.

364. (S. 431.) Duae sunt igitur res quae permulceant aures, sonus et numerus. Cic. Or. c. 49. n. 163.

365. (S. 435.) Quo quique (pedes) sunt temporibus pleniores longisque syllabis magis stabiles, hoc graviorem faciunt orationem, breves celerem ac mobilem. Quint. Inst. orat. 9. c. 4.

366. (S. 439.) Οὐ σιωπῆς μόνον τὸ ἔργον, ἀλλὰ μεγέθους ἐστὶν ὁ Χριστιανισμός. Ignat. M. ad Rom. cap. 3. extr.

367. (S. 448.) Pange lingua gloriosi
Lauream certaminis,
Et super Crucis tropaeo
Dic triumphum nobilem:
Qualiter Redemptor orbis
Immolatus vicerit.

De parentis protoplasti
Fraude Factor condolens,
Quando pomi noxialis
In necem morsu ruit,
Ipse lignum tunc notavit,
Damna ligni ut solveret.

Hoc opus nostrae salutis
Ordo depoposcerat,
Multiformis proditoris
Ars ut artem falleret,
Et medelam ferret inde,
Hostis unde laeserat.

Quando venit ergo sacri
Plenitudo temporis,
Missus est ab arce Patris
Natus, orbis Conditor,
Atque ventre Virginali
Carne amictus prodiit.

Vagit infans inter arcta
Conditus praesepia:
Membra pannis involuta
Virgo Mater álligat,
Et Dei manus pedesque
Stricta cingit fascia.

Lustra sex qui iam peregit,
Tempus implens corporis,
Sponte libera Redemptor
Passioni deditus,
Agnus in Crucis levatur
Immolandus stipite.

Felle potus ecce languet;
Spina, clavi, lancea
Mite Corpus perforarunt:
Unda manat et cruor,
Terra, pontus, astra, mundus
Quo lavantur flumine.

Crux fidelis, inter omnes
Arbor una nobilis!
Silva talem nulla profert
Fronde, flore, germine;

Dulce ferrum, dulce lignum,
Dulce pondus sustinent.

Flecte ramos, arbor alta,
Tensa laxa viscera,
Et rigor lentescat ille
Quem dedit nativitas,
Et superni membra Regis
Tende miti stipite.

Sola digna tu fuisti
Ferre mundi victimam,
Atque portum praeparare
Arca mundo naufrago:
Quam sacer cruor perunxit
Fusus Agni corpore.

Sempiterna sit beatae
Trinitati gloria,
Aequa Patri Filioque,
Par decus Paraclito:
Unius Trinique nomen
Laudet universitas. Amen.

(Breviar. Rom. Dom. Passionis.)

Wir haben diesen Hymnus, hier wie in der Uebersetzung, nach der Fassung des römischen Breviers gegeben; Kayser (S. 412 ff. Cit. S. 59*) gibt und übersetzt ihn (in ungebundener Redeform) in einer älteren Gestalt. Hinsichtlich der Deutung Eines Verses, der im Brevier und bei Kayser ganz übereinstimmt, können wir nicht umhin, eine Bemerkung zu machen.

Es ist der zweite Vers der neunten Strophe: Tensa laxa viscera. Kayser betrachtet das erste Wort, *tensa*, als den Imperativ eines Zeitwortes, *tensare* = geschäftig ausbreiten, *laxa* aber als Adjectiv, und übersetzt den Vers so: „Breite weich dein Markholz aus". Hefele, in einer Besprechung der ersten Auflage des Kayser'schen Buches, erklärt diese Uebersetzung für „ungenau". „Hier ist", setzt derselbe hinzu, „der Imperativ offenbar verschoben, und das Adjectiv zum Verbum gemacht, was wohl in einer gebundenen, aber nicht in einer ungebundenen Uebersetzung sich rechtfertigen läßt" (Theol. Quartalschrift, Tübingen 1867, S. 267). Kayser erklärt in der zweiten Auflage (S. 431 Note 3), dieser Bemerkung Hefele's „nicht beistimmen zu können". Meines Erachtens ist Hefele's Ansicht die einzig richtige.

Gegen Kayser spricht, neben anderen Rücksichten, insbesondere auch das Metrum. Der Regel nach soll der erste Fuß jeder Dipodie ein reiner Trochäus seyn. Es findet sich in dem Hymnus, wie ihn das Brevier gibt, nicht ein einziger Verstoß gegen diese Regel. Daraus folgt, daß die Redaction des Hymnus wie derselbe im Brevier steht, das Wort *tensa* als reinen Trochäus, mithin als Adjectiv betrachtete; denn als Imperativ genommen, wäre es ein Spondeus. Bei dem offenbaren Bestreben, den Text mit den Regeln der Metrik in vollen Einklang zu bringen, würde die Redaction, wenn sie wie Kayser das Wort *laxa* als Adjectiv, mithin nicht als Spondeus sondern als Trochäus betrachtet hätte, sicher dieses Wort an die Spitze des Verses gestellt, und dadurch in sehr einfacher Weise den Fehler gegen die Metrik vermieden haben.

Und derselbe Grund dürfte mit Recht auch in Rücksicht auf die ältere Fassung des Hymnus geltend gemacht werden, wenn man nicht annehmen will, der Verfasser habe die Regeln der Metrik absichtlich verletzt. Freilich steht der Fehler, in der älteren Fassung, an zwei anderen Stellen: in den Versen Dulce lignum *dulci* clavo in der achten Strophe, und *Miti* tendas stipite in der neunten; aber hier ließ er sich nicht, wie in Tensa laxa viscera, durch bloße Umstellung der Worte aufheben. An einer dritten Stelle dagegen, in der zweiten Strophe, wo es bei Kayser heißt *Morsu* morte corruit, haben nach Mone (Bd. 1. S. 133) zwei Handschriften, und nach Kayser selbst (S. 419 Note 2) eine dritte, die Lesart Morte morsu corruit, — eine Wortstellung die offenbar durch die Rücksicht auf die bezeichnete metrische Regel veranlaßt ist.

368. (S. 450.) Δῆλον οὖν ἐκ τούτων, ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν, ἢ τῶν μέτρων. Arist. de arte poet. ed. Buhle cap. 10. vulg. 9. n. 9.

369. (S. 463.)

Sed qui pedestres fabulas socco premunt,
Ut quae loquuntur sumpta de vita putes,
Vitiant iambum tractibus spondaicis
Et in secundo et ceteris aeque locis,
Fidemque fictis dum procurant fabulis,
In metra peccant arte, non inscitia,
Ne sint sonora verba consuetudinis,
Paulumque rursus a solutis differant.

Terentian. Maur. de literis syllabis et metris, v. 2232 sqq.

370. (S. 476.) Exultet iam angelica turba coelorum: exultent divina mysteria: et pro tanti Regis victoria tuba insonet salutaris. Gaudeat et tellus tantis irradiata fulgoribus; et aeterni Regis splendore illustrata, totius orbis se sentiat amisisse caliginem. Laetetur et mater Ecclesia tanti luminis adornata fulgoribus, et magnis populorúm vocibus haec aula resultet. Quapropter adstantes vos, fratres carissimi, ad tam miram huius sancti luminis claritatem una mecum, quaeso, Dei omnipotentis misericordiam invocate. Ut qui me non meis meritis intra Levitarum numerum dignatus est aggregare, luminis sui claritatem infundens Cerei huius laudem implere perficiat. Per Dominum nostrum Iesum Christum Filium suum, qui cum eo vivit et regnat in unitate Spiritus sancti Deus, per omnia saecula saeculorum.

R. Amen.
V. Dominus vobiscum.
R. Et cum spiritu tuo.
V. Sursum corda.
R. Habemus ad Dominum.
V. Gratias agamus Domino Deo nostro.
R. Dignum et iustum est.

Vere dignum et iustum est, invisibilem Deum Patrem omnipotentem, Filiumque eius unigenitum, Dominum nostrum Iesum Christum, toto cordis ac mentis affectu et vocis ministerio personare. Qui pro nobis aeterno Patri Adae debitum solvit, et veteris piaculi cautionem pio cruore detersit. Haec sunt enim festa Paschalia, in quibus verus ille Agnus occiditur, cuius sanguine postes fidelium consecrantur. Haec nox est, in qua primum patres

nostros, filios Israel, eductos de Aegypto. Mare rubrum sicco vestigio transire fecisti. Haec igitur nox est, quae peccatorum tenebras columnae illuminatione purgavit. Haec nox est, quae hodie per universum mundum in Christo credentes, a vitiis saeculi et caligine peccatorum segregatos, reddit gratiae, sociat sanctitati. Haec nox est, in qua destructis vinculis mortis Christus ab inferis victor ascendit. Nihil enim nobis nasci profuit, nisi redimi profuisset. O mira circa nos tuae pietatis dignatio! O inaestimabilis dilectio caritatis: ut servum redimeres, Filium tradidisti! O certe necessarium Adae peccatum, quod Christi morte deletum est! O felix culpa, quae talem ac tantum meruit habere Redemptorem! O vere beata nox, quae sola meruit scire tempus et horam, in qua Christus ab inferis resurrexit! Haec nox est, de qua scriptum est: Et nox sicut dies illuminabitur: Et nox illuminatio mea in deliciis meis. Huius igitur sanctificatio noctis fugat scelera, culpas lavat: et reddit innocentiam lapsis, et moestis laetitiam. Fugat odia, concordiam parat, et curvat imperia.

Hic Diaconus infigit quinque grana incensi benedicti in Cereo in modum Crucis.

In huius igitur noctis gratia suscipe, sancte Pater, incensi huius sacrificium vespertinum, quod tibi in hac Cerei oblatione solemni, per ministrorum manus, de operibus apum sacrosancta reddit Ecclesia. Sed iam columnae huius praeconia novimus, quam in honorem Dei rutilans ignis accendit.

Hic Diaconus accendit Cereum cum una ex tribus candelis in arundine positis.

Qui licet sit divisus in partes, mutuati tamen luminis detrimenta non novit. Alitur enim liquantibus ceris, quas in substantiam pretiosae huius lampadis apis mater eduxit.

Hic accenduntur lampades.

O vere beata nox, quae exspoliavit Aegyptios, ditavit Hebraeos! Nox, in qua terrenis coelestia, humanis divina iunguntur! Oramus ergo te, Domine, ut Cereus iste in honorem tui nominis consecratus, ad noctis huius caliginem destruendam indeficiens perseveret. Et in odorem suavitatis acceptus, supernis luminaribus misceatur. Flammas eius lucifer matutinus inveniat. Ille inquam Lucifer, qui nescit occasum. Ille, qui regressus ab inferis, humano generi serenus illuxit. Precamur ergo te, Domine, ut nos famulos tuos omnemque clerum et devotissimum populum, una cum beatissimo Papa nostro N. et Antistite nostro N., quiete temporum concessa, in his Paschalibus gaudiis assidua protectione regere, gubernare et conservare digneris. Respice etiam ad devotissimum Imperatorem nostrum N., cuius tu, Deus, desiderii vota praenoscens, ineffabili pietatis et misericordiae tuae munere, tranquillum perpetuae pacis accommoda, et coelestem victoriam cum omni populo suo. Per eundem Dominum nostrum Iesum Christum Filium tuum: qui tecum vivit et regnat in unitate Spiritus sancti Deus: per omnia saecula saeculorum.

R. Amen. (Missal. Rom. in Sabbato sancto.)

371. (S. 476.) R. Libera me, Domine, de morte aeterna, in die illa tremenda: quando coeli movendi sunt et terra: dum veneris iudicare saeculum per ignem.

V. Tremens factus sum ego, et timeo, dum discussio venerit, atque ventura ira.

R. Quando coeli movendi sunt et terra.

V. Dies illa dies irae, calamitatis et miseriae, dies magna, et amara valde.
R. Dum veneris iudicare saeculum per ignem.
V. Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis.
R. Libera me. Domine, de morte aeterna, in die illa tremenda: quando coeli movendi sunt et terra: dum veneris iudicare saeculum per ignem.
(Ritual. Rom., *De exequiis.*)

372. (S. **485.**) Assentior Platoni, nihil tam facile in animos teneros atque molles influere, quam varios canendi sonos; quorum dici vix potest, quanta sit vis in utramque partem. Namque et incitat languentes et languefacit excitatos, et tum remittit animos tum contrahit. Cic. de leg. 2. c. 15. n. 38.

373. (S. **485.**) Ipsis sanctis dictis religiosius et ardentius sentio moveri animos nostros in flammam pietatis, quum ita cantantur, quam si non ita cantarentur: et omnes affectus spiritus nostri pro sui diversitate habere proprios modos in voce atque cantu, quorum nescio qua occulta familiaritate excitentur. Aug. Conf. 10. c. 33. n. 49.

374. (S. **498.**) Nec satiabar illis diebus, dulcedine mirabili considerare altitudinem consilii tui super salutem generis humani. Quantum flevi in hymnis et canticis tuis, suaviter sonantis Ecclesiae tuae vocibus commotus acriter! Voces illae influebant auribus meis, et eliquabatur veritas in cor meum; et exaestuabat inde affectus pietatis, et currebant lacrymae, et bene mihi erat cum eis. Aug. Conf. 9. c. 6. n. 14. extr.

375. (S. **499.**) Per cantum quo quis studiose ad delectandum utitur, abstrahitur animus a consideratione eorum quae cantantur. Sed si aliquis cantet propter devotionem, attentius considerat quae dicuntur: tum, quia diutius immoratur super eodem; tum quia, ut Augustinus dicit in 10. Confess. cap. 33. a princ., „omnes affectus spiritus nostri pro sua diversitate habent proprios modos in voce atque cantu, quorum occulta familiaritate excitantur“. Et eadem etiam est ratio de audientibus: in quibus etsi aliqui non intelligant quae cantantur, intelligunt tamen propter quid cantantur, scilicet ad laudem Dei: et hoc sufficit ad devotionem excitandam. Thom. S. 2. 2. p. q. 91. a. 2. ad 5.

Die weiteren Gedanken, die wir oben (S. 498* f.) im letzten Satze den hier im Originaltext gegebenen Worten des heiligen Thomas hinzugefügt haben, sind zwei anderen Stellen derselben Quästion entnommen, nämlich art. 2. c. und 1. c.

376. (S. **500.**) . . ne vocum harmonia, *quae ad pietatem augendam ordinata est*, aliquid levitatis aut lasciviae prae se ferat, ac potius audientium animos a rei divinae contemplatione avocet; sed sit *devota, distincta et intelligibilis.* Caer. Episc. 1. c. 28. n. 12.

377. (S. **500.**) In divinis officiis, aut omnino in Ecclesia, nec profana cantica sonive, nec in sacris canticis molles flexiones, voces magis gutture oppressae quam ore expressae, aut denique lasciva ulla canendi ratio adhibeatur. Cantus et soni graves sint, pii ac *distincti,* ac domui Dei et divinis laudibus accommodati, *ut simul et verba intelligantur,* et ad pietatem auditores exciteutur. Concil. Mediolanen. a. 1565. §. 2. n. 51. (ap. Benedict. XIV. Litt. Encycl. d. 19. Febr. 1749. §. 9.)

Quum ea quae in Ecclesiis cantantur ad Dei laudem celebrandam, eo debeant cantari modo, quo populi intelligentia, quantum fieri possit, erudiri valeat, et religiosa pietatis ac devotionis moderatione piorum auditorum mentes

ad divinae Maiestatis cultum et coelestia desideria excitari queant: caveant Episcopi, ne dum in chorum musicorum modulos vocum omnis generis discrimine confusos admittunt, *psalmorum et aliorum quae cantari solent, verba obscurentur,* ac simul strepitu incondito *sensus sepeliatur.* Sic denique musicam quae organica dicitur, retineant, *ut eorum quae cantantur verba et intelligi possint,* et potius pronuntiatione quam curiosis modulis audientium animi divinis laudibus afficiantur. Concil. Toletan. a. 1566. act. 3. cap. 2. (ap. Benedict. XIV. l. c.)

378. (S. 505.) Cantus Ecclesiasticus ille est, quem ad musicae artis regulas dirigendum efformandumque multam elaboravit S. Gregorius Magnus Praedecessor Noster, ut testatur Ioannes Diaconus in eius vita lib. 2. cap. 7. . . Cantus iste ille est, qui fidelium animos ad devotionem et pietatem excitat; denique ille est, qui si recte decenterque peragatur in Dei Ecclesiis, *a piis hominibus* libentius auditur; et alteri qui cantus harmonicus seu musicus dicitur, *merito praefertur.* Hunc quidem Monachi a Presbyteris saecularibus didicerunt; et quum ab ipsis accurate diligenterque tractetur, sacrisque in functionibus adhibeatur, contra autem negligatur a nonnullis Clericis oscitanterque persolvatur: haec potissima causa est, cur a christiano populo frequentius Regularium Ecclesiae quam Saecularium adeantur. Benedict. XIV. Litt. Encycl. d. 19. Februar. 1749. §. 2.

379. (S. 512.) . . quod e coelestium orbium ratione ad coelestium Deique Optimi Maximi laudes canendas deducta est, atque in mentes nostras immissa divinitus. Quamobrem plerumque demiratus sum, cur eam ipsam maxima Musicorum, praecipue aetatis nostrae, pars ad ineptias converterit, atque utinam non etiam ad obscoena: perpaucique ea, ad quae instituta est, utantur. Christ. Morales, ap. Ambros, 4. p. 6. (Cit. 70*.)

380. (S. 516.) Per *insidiosos* etiam sonos mollibus ictibus pulsatur auditus, ut animi soliditas illecebrosa modulatione solvatur, et lethalium consuetudine suavitatum incauta et parum sobria corda capiantur. Leo M. Serm. 89. al. 87. *(De ieiunio septimi mensis 4.)* cap. 3.

381. (S. 530.) Cavendum autem est, ne sonus organi sit lascivus aut impurus, et ne cum eo proferantur cantus, qui ad Officium quod agitur, non spectent, nedum profani aut lubrici, *nec alia instrumenta musicalia,* praeter ipsum organum, *addantur.* Caer. Episc. 1. cap. 28. n. 11.

382. (S. 530.) Instrumenta musica, sicut citharas et psalteria, non assumit Ecclesia in divinas laudes.

Huiusmodi enim instrumenta musica magis animum movent ad delectationem, quam per ea formetur interius bona dispositio. In veteri autem testamento usus erat talium instrumentorum, tum quia populus erat magis durus et carnalis, unde erat per huiusmodi instrumenta provocandus, sicut et per promissiones terrenas; tum etiam, quia huiusmodi instrumenta corporea aliquid figurabant. Thom. 2. 2. p. q. 91. a. 2. 4. et ad 4.

383. (S. 531.) . . ut Fraternitas Tua, *si* in Tuis Ecclesiis instrumentorum usus *introductus est,* cum organo musico *nullum aliud* instrumentum permittat, *nisi* barbiton tetrachordon maius, tetrachordon minus, monaulon pneumaticum, fidiculas, lyras tetrachordes; haec enim instrumenta serviunt ad roborandas sustinendasque cantantium voces. Vetabit autem tympana, cornua

venatoria, tubas, tibias decumanas, fistulas parvas, psalteria symphoniaca, cheles, aliaque id genus quae musicam theatralem efficiunt. Praeter haec autem, de usu instrumentorum quae in Ecclesiasticis musicis permitti possunt, nihil monebimus, nisi ut illa adhibeantur solummodo ad vim quandam verborum cantui quodammodo adiiciendam, ut magis magisque mentibus eorum sensus infigatur, commoveanturque fidelium animi ad spiritualium rerum contemplationem, et erga Deum divinarumque rerum amorem incitentur . . At vero si instrumenta continenter personent, et solum interdum, ut hodie fieri solet, per momenta aliqua interquiescant, ut liberum spatium audiendis harmonicis modulationibus crispatisque iaculationibus vocum, vulgo *trilli*, praebeant; ceterum opprimant sepeliantque cantantium vocem sonumque verborum: frustraneus est et inutilis huiusmodi instrumentorum usus, immo *vetitus atque interdictus.* Bened. XIV. Litt. Encycl. d. 19. Februar. 1749. §§. 11. 12.

384. (**S. 533.**) Tunc silet chorus, et cum aliis adorat. Organum vero, si habetur, cum omni tunc melodia et gravitate pulsandum est. Caer. Episc. 2. c. 8. n. 70.

385. (**S. 547.**) Αἱ δὲ ἁρμονίαι ἐν ταῖς φωναῖς, αἱ ἀφανεῖς τὰς φανερὰς ποιήσασαι, καὶ ταύτῃ τὴν ψυχὴν σύνεσιν τοῦ καλοῦ λαβεῖν ἐποίησαν, ἐν ἄλλῳ τὸ αὐτο δείξασαι. Plotin. de pulchrit. c. 3. ed Basil. 53 A. Creuzer 22.

Die Stelle ist vielleicht lückenhaft. Marsilius Ficinus übersetzt: Harmonias, quae sunt in vocibus, aliae quae latent in anima faciunt, et ad sensum usque producunt, atque ita faciunt, ut anima percipiat pulchri notitiam, idem in alio demonstrantes.

386. (**S. 574.**) Amantes de forma iudicare non possunt, quia sensum oculorum premit amor. Quint. Inst. orat. 6. c. 2.

Quamquam et amor recipiat errorem, pulchrumque sit illud Θεοφράστου, quod Tullius magis ad sensum quam ad verbum interpretatus est, τυφλὸν τὸ φιλοῦν περὶ τὸ φιλούμενον, id est *amantium caeca iudicia sunt.* Hieron. in Osee Proph. l. 3. prooem.

. . . ἦ γὰρ ἔρωτι
Πολλάκις, ὦ Πολύφαμε, τὰ μὴ καλὰ καλὰ πέφανται.
Theocrit. Idyll. 6. v. 18.

. . amatorem quod amicae
Turpia decipiunt caecum vitia, aut etiam ipsa haec
Delectant; veluti Balbinum polypus Hagnae.
Hor. sat. 1, 3. v. 38.

Nobis . . etiam vitia saepe iucunda sunt. Naevus in articulo pueri delectabat Alcaeum; at est corporis macula, naevus: illi tamen hoc lumen videbatur. Q. Catulus, huius collegae et familiaris nostri pater, dilexit municipem tuum Roscium: in quem etiam illud est eius:

Constiteram, exorientem auroram forte salutans,
Quum subito a laeva Roscius exoritur.
Pace mihi liceat, coelestes, dicere vestra,
Mortalis visus pulchrior esse deo.

Huic, deo pulchrior; at erat, sicut hodie est, perversissimis oculis. Quid refert? si hoc ipsum salsum illi et venustum videbatur? Cic. de nat. deor. 1. c. 28. n. 79.

387. (S. 584.)

Graiis ingenium, Graiis dedit ore rotundo
Musa loqui, praeter laudem nullius avaris;
Romani pueri longis rationibus assem
Discunt in partes centum diducere. „Dicat
Filius Albini, Si de quincunce remota est
Uncia, quid superat?" *Poteras dixisse: Triens.* „Eu!
Rem poteris servare tuam. Redit uncia, quid fit?"
Semis. An haec animos aerugo et cura peculi
Quum semel imbuerit, speramus carmina fingi
Posse linenda cedro, et levi servanda cupresso?
Hor. ad Pison. 323. sqq.

388. (S. 587.) Demum cunctae humanae disciplinae spem incrementi praecipere, plurimumque sibi debent praesidium polliceri, ab hac quae Nobis est proposita disciplinarum philosophicarum instauratione. Etenim a philosophia, tamquam a moderatrice sapientia, sanam rationem rectumque modum bonae artes mutuari, ab eaque, tamquam vitae communi fonte, spiritum haurire consueverunt. Facto et constanti experientia comprobatur, artes liberales tunc maxime floruisse, quum incolumis honor et sapiens iudicium philosophiae stetit; neglectas vero et prope obliteratas iacuisse, inclinata atque erroribus vel ineptiis implicita philosophia. Leo XIII., Encycl. *Aeterni Patris* („De philosophia christiana ad mentem S. Thomae Aquinatis in scholis catholicis instauranda") d. 4. Aug. 1879. Ed. Rom. pag. 43.

Register.

Die Zahlen geben die Seiten an; die mit einem Sternchen bezeichneten jene des zweiten Bandes. Wo ein Punkt sich auf der bezeichneten Seite selbst nicht findet, da suche man ihn in den auf derselben citirten „Anmerkungen" (S. 329 ff. und 617* ff.).

A.

B.

C.

D.

E.

F.

G.

H.

J.

N.

O.

P.

T.

U.



Probe der Illustration zu Kraus, Real-Encyklopädie der chrislichen Alterthümer:
Der gute Hirt.

